

УДК 785.6

Ольга Коменда –*кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри історії, теорії мистецтва та
виконавства Східноєвропейського
університету імені Лесі Українки (Луцьк)*

ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ДЖЕРЕЛА ТЕМАТИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА)

У статті досліджено жанрово-інтонаційні джерела тематизму низки камерно-інструментальних та вокально-симфонічних творів Олександра Козаренка із врахуванням структурних та функціональних ознак музичної теми. Виділено характерні для композитора жанрово-інтонаційні джерела та інтонаційні комплекси. Відзначено основні тенденції у відборі жанрово-інтонаційних джерел, серед яких – мовно-знакова інтерпретація «чужого слова», національна характерність, пріоритет мелодичного початку, перевага жанрово-інтонаційних джерел аklasичних епох та театралізація. Зазначено особливості синтезу вказаних джерел та інтонаційні відкриття композитора. Розкрито особливості процесу формування творчої індивідуальності митця.

Ключові слова: жанрово-інтонаційні джерела тематизму, інтонаційний образ світу, жанрово-інтонаційна модель, концентрований і розосереджений тематизм, структура й функції теми, мовно-знакова інтерпретація «чужого слова», національна характерність, пріоритет мелодичного початку, перевага жанрово-інтонаційних джерел аklasичних епох, театралізація, інтонаційні відкриття композитора.

Ольга Коменда

Жанрово-интонационные источники тематизма (на примере творчества Александра Козаренко). В статье исследованы жанрово-интонационные источники тематизма ряда камерно-инструментальных и вокально-симфонических произведений Александра Козаренко с учетом структурных и функциональных признаков музыкальной темы. Выделены характерные для композитора жанрово-интонационные источники и интонационные комплексы. Определены основные тенденции отбора жанрово-интонационных источников, среди которых – языково-знаковая интерпретация «чужой речи», национальная характерность, приоритет мелодического начала, преимущество жанрово-интонационных источников аklassических эпох и театрализация. Указаны особенности синтеза указанных источников, а также – интонационные открытия композитора. Раскрыты особенности процесса формирования творческой индивидуальности композитора.

Ключевые слова: жанрово-интонационные источники тематизма, интонационный образ мира, жанрово-интонационная модель, концентрированный и рассредоточенный тематизм, структура и функции темы, языково-знаковая интерпретация «чужой речи», национальная характерность, приоритет мелодического начала, преимущество жанрово-интонационных источников аклассических эпох, театрализация, интонационные открытия композитора.

Olga Komenda

The Genre-Intonational Sources of the Thematism (on the Example of Creativity by Oleksandr Kozarenko). The article examines the genre-intonational sources of the thematism of chamber instrumental and vocal-symphonic works by Oleksandr Kozarenko. Author has made this, taking into consideration the structural and functional features of the musical themes. Typical for composer's works genre-intonational sources and intonation systems are studied, among them – language-sign interpretation of «alien words», national distinctness, priority of melody, advantage of the genre-intonational sources of nonclassical epochs and theatricalization. The variants of synthesise of sources and the composer's intonational discoveries are detected. The peculiarities of formation of the composer's personality are defined.

Key words: the genre-intonational sources of the thematism, intonation image of the world, the genre-intonational pattern, the concentrated and dispersed thematism, the structure and function of the theme, languagal-sign interpretation of «alien words», national distinctness, priority of melody, advantage of the genre-intonational sources of nonclassical epochs, theatricalization, the composer's intonation discoveries.

*Музыкальные темы – это жизнестойкие
эфемериды, которые исчезая не исчезают,
а лишь надевают шапку-невидимку,
пользуются оккультной техникой
волшебных превращений или накопленным в
природе опытом метаморфоза.*

Е. Назайкинский

Постановка наукової проблеми та її значення. Для дослідження творчої індивідуальності будь-якого композитора першорядну роль відіграє вивчення особливостей тематизму його творів. Адже, як відомо, саме тематизм виконує роль і конструктивної основи твору, тобто є основою всього розвитку, і уособленням образно-художнього змісту, і, власне, репрезентує твір та творчість митця в соціумі, є тим, за допомогою чого,

передусім, відбувається сприйняття, осмислення й засвоєння її ідей, художніх образів і смислів. Більше того, важливим є вивчення тематизму саме в аспекті його жанрово-інтонаційних джерел, тобто генези, походження ключових інтонацій, які, як відомо, мають або жанровий або стильовий вміст. Це дає змогу зрозуміти той індивідуальний відбір, який здійснює митець, оперуючи безліччю наявних у нього можливостей, зрозуміти ступінь актуальності для нього тих чи інших джерел. Зрештою, такий підхід, реалізований на метарівні, дозволяє побачити й усвідомити напрям і сутність ходу музично-історичних процесів в національному та світовому масштабі. Вивчення того, як саме відбувається процес становлення тематизму у творчості Олександра Козаренка, і як це впливає на формування творчої індивідуальності композитора, і є **метою** цієї статті.

Аналіз останніх досліджень. Звертаючись до вивчення тематизму творчості Олександра Козаренка, ми спираємося на розуміння цього явища у працях Бориса Асаф'єва [2]¹, Йосипа Рижкіна, Євгенії Чигарьової, Ніни Герасимової-Персидської, Абрама Юсфіна [21], Віктора Бобровського, Всеволода Медушевського, Євгенія Назайкінського [12], Катерини Руч'євської [14], Віри Валькової [4] та інших науковців, які розглядають музичну тему як з боку її структури, тобто як феномена, що існує сам по собі, так і з боку функцій, які вона виконує в музично-текстовій та позатекстовій сферах.

Вихідними для нашої роботи стали положення про те, що:

1. *«Музична тема – це елемент структури тексту, що репрезентує даний твір і є об'єктом розвитку, що лежить в основі процесу формотворення. Тема – це те, що виконує представницьку функцію від імені даного твору (запам'ятовується, впізнається у процесі слухання й згадується,*

¹ Ми поділяємо думку Б. Асаф'єва про те, що тема є явищем глибоко діалектичним. Вона і «самодостатній чіткий образ, і динамічно «вибуховий» елемент <...> і поштовх, і утвердження <...> концентрує в собі енергію руху і визначає його характер та напрям. Незважаючи на головну свою рису – рельєфність, тема має здатність до різноманітних метаморфоз. Її функції – контрастні. Своім становленням тема викликає нові образи, які заперечують її і, протиставляючись їм, утверджує себе» [цит. за: 14, 3].

передусім, після прослуховування), й те, що в ньому *розвивається*, видозмінюється, тобто лежить в основі процесу порівняння, й те, що реалізує зв'язок всіх частин музичного цілого; таким чином, з погляду структури, темою може бути *будь-який елемент музичної форми*, якщо він здатний *реалізувати функції теми*»² [14, 8].

2. Тема – це «художній феномен, що виконує у творі функції руху та перетворення, при цьому мислиться як виповнена цілісність (курсив – О. К.), але втілюється в музичному матеріалі лише частково – в комплексі інтонаційно виражених константних і змінюваних звукових структур, в усьому іншому доповнюваний уявними позамузичними предметними, емоційними, понятійними компонентами» (курсив – О. К.) [12, 157–158]. Тема «найбільш багатоманітно виявляє себе у своїй експозиційній появі, але не вичерпує в ній всі свої риси. Подальші проведення теми <...> виявляють нові властивості й риси, що залишилися нерозкритими в експозиції <...> власне в цьому об'єднанні відомого й невідомого, даного й передбачуваного, й полягає ефект повноти та цілісності музичної теми» [12, 155].

3. «Тематизм, тематичний розвиток сприймаються в єдності внутрішніх, внутрітекстових, і зовнішніх, позатекстових функцій. Під внутрішніми, внутрітекстовими функціями мається на увазі представницька й формотворча роль тематизму в тексті даного твору <...> До зовнішніх функцій відповідно відноситься все, що перебуває в сфері взаємодії тексту твору зі слухачьким (композиторським, виконавським) досвідом: це, по-перше, матеріалізовані в темі елементи позамузичного прообразу – все, що належить до сфери «позамузичної семантики», до позамузичного асоціативного ряду сприйняття; по-друге, – музичну (стилістичну, жанрову, інтонаційну) генезу, тобто все, що відноситься до сфери зовнішніх музичних зв'язків, до музично-асоціативного ряду; по-третє, – функціонування тематизму за межами

² Із цим згодні більшість згаданих дослідників. «Тема може мати будь-яку структуру та – в певних межах – будь-яку протяжність, – пише зокрема В. Валькова, – аби лишень вона виконувала свої функції у формі» [4, 21].

форми, його здатність увійти в інтонаційний фонд, інтонаційний словник» [14, 11].

Отже, наголосимо, що для нашого дослідження особливо важливим є те, що, **по-перше**, тема мислиться як *комплекс константних і змінюваних звукових структур, тобто умовна виповнена цілісність*, що проте втілюється в музичному матеріалі лише частково, натомість доповнюється різноманітними позамузичними компонентами – в процесі створення, виконання, слухання твору. **По-друге**, тема виконує дві основні функції:

А) репрезентації художнього образу в творі, а також – його представництва поза твором, як чинника, що формує зовнішні зв'язки – як позамузичні, так і, власне, музично-асоціативні, в т. ч. пов'язані із жанрово-стильовою генезою тематизму;

Б) основи процесу формотворення твору, і як така реалізує функції руху, динаміки, видозміни й перетворення.

Проте лише вказаним не вичерпується необхідні для залучення у контекст нашого дослідження якості теми. Адже, за словами Є. Назайкінського, тема, по-перше, є своєрідним музичним організмом, персонажем, чимось схожим на індивідуум [12, 154], по-друге, вона має яскраво виражене звукове, інтонаційне обличчя³ [12, 155], по-третє, як зазначає В. Валькова: «Музична тема є <...> проявом загальних психологічних рис мислення, а також досить показовим симптомом певного способу творчого осмислення дійсності, що історично склався» [4, 3]. Саме тому для виявлення характерних властивостей тематизму вкрай важливим бачиться залучення теорії інтонаційності музичного мистецтва, проте не стільки власне теорії інтонації Бориса Асаф'єва [2], чи побудованих на її основі концепцій Олени Маркової [10], Ніни Герасимової-Персидської, Тетяни Чередниченко та багатьох інших, скільки пропущення цієї теорії крізь призму низки дисциплін – історії й теорії музики, музичної психології, музичної соціології, філософії музики. Адже, як зазначає Віра Валькова: «Універсалізація поняття «музична тема»

³ За словами К. Руч'євської: «Тема художнього твору завжди інтонаційна» [14, 12].

передбачає в якості обов'язкової основи: психологічний аспект розгляду, врахування багаторівневості тематизму і його історичної змінності» [4, 22]. Тому, з одного боку, – необхідним для нас є дотримання погляду на явище інтонаційності музичного твору як комплексності його різноманітних культурних проявів, реалізацій та способів входження в багатоманітний світ сучасної гуманітаристики. З іншого, – не менш необхідною є потреба настанови на збереження внутрішнього, зсередини, ракурсу розгляду явища, того, про який влучно зауважує Віра Валькова, коли говорить про те, що «внутрішня форма культури несе в собі уявлення не стільки структурно-логічні, скільки – наглядно-образні»⁴ [4]. На наш погляд, такою є власне теорія інтонаційного образу світу Юрія Чекана [16]. Саме її універсальність, можливість охопити і численні зовнішні вектори реалізації музичного твору й музичного тематизму відповідно, врахування міждисциплінарних взаємодій та різноманітних інтонаційних практик, але водночас і її глибоко сконцентрований, індивідуально-забарвлений інтерес до сприйняття та розуміння музичної інтонації роблять звертання до неї єдино можливим тоді, коли мова має вестися про виявлення індивідуальності творчої особистості, індивідуального первня творчості того чи іншого композитора, що мислиться водночас і невід'ємною часткою більш широких, узагальнюючих музично-історичних процесів. Адже, за словами Юрія Чекана, інтонаційний образ світу – це *«осмислене в індивідуальному досвіді, який конкретизує суспільно-культурну норму, аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму»* [17, 10]. Важливим, на наш погляд, у запропонованій теорії є те, що *«осмислене в індивідуальному досвіді»*,

⁴ Уведене Г. С. Кнабе поняття «внутрішньої форми культури» [5] – аналогія з поняттям внутрішніх форм слова в лінгвістиці. В лінгвістиці це поняття, введене В. Гумбольтом і О. Потебнею у XIX ст., означає «прихований смисл, що міститься в корені слова – той, який слово мало при своєму народженні і від якого в подальшому відійшло у своїх більш пізніх смислових варіантах. Внутрішня форма – це смисл, який несе в собі етимологія слова і який дає змогу виявити спорідненість досить несхожих лінгвістичних об'єктів» [цит. за: 4, 7]. Певним чином це поняття апробовано і в музикознавстві (див.: [3]).

стосуючись усіх сторін життя музичного твору, відображених у класичній тріаді «композитор – виконавець – слухач», водночас виходить і на рівень суспільно-культурної норми, і більше того – історичної пам'яті, глобального розуміння і переживання як в індивідуальному, так і колективному вимірах явищ і сенсів музичної культури і культури взагалі. Більш ніж імпонує й те, що ця теорія дає змогу дослідження інтонаційного змісту твору як з позицій феноменологічного підходу (на рівнях: від твору – до творчості), так і компаративістського (порівняння локальних та глобальних об'єктів). Така можливість застосування одночасно двох перехресних підходів значно посилює її універсальність; з одного боку, пропонуючи практично нічим не обмежене поле застосування, з іншого – передбачаючи досягнення комплексних, багатосторонніх результатів, які задовольнятимуть вимоги не тільки музикознавства, але й інших, різних дисциплін і галузей гуманітарного знання, у випадку дослідження творчої індивідуальності митця, – передусім, загальної психології, але також історії, філософії, соціології, гносеології, когнітивної лінгвістики та інших.

Разом з тим, саме з теорією інтонаційного образу світу виразно резонує й визначення музичної теми Віри Валькової, яка, спираючись на вищевказані дослідження, а водночас застосовуючи метод культурно-контекстного аналізу, трактує явище музичної теми як *індивідуального образно-конструктивного інваріанту розвитку* та інтерпретує різні види тем, як відображення загальних норм мислення, що склалися в рамках відповідних епох (види внутрішніх форм культури – через відповідні їм форми мислення (менталітету) [4, 8], а саме – співвідношення усвідомлених (раціональних) та неусвідомлених (інтуїтивно-емоційних) компонентів мислення.

Розрізняючи міфологічний і раціонально-логічний типи мислення, де «на одному полюсі виявляються жорсткі настанови на колективний початок, повторення й відтворення встановленого кола уявлень, знань, звичаїв, норм, а на іншому <...> – орієнтація на індивідуальну свободу особистості, на постійне оновлення й трансформацію знань і способів мислення» [4, 9],

дослідниця розрізняє два роди музичних тем: *концентовані* та *розосереджені*. Концентовані – ті, що акцентують усвідомлені реакції слухача (наприклад, класична замкнена тема), натомість – розосереджені – ті, які спираються на неусвідомлено-інтуїтивні механізми сприйняття (гласи, фольклор, серія, інтонаційні зв'язки в музиці Нового часу тощо).

Отже, на спираючись на зазначені положення й тези, і таким чином досліджуючи жанрово-інтонаційні витoki тематизму Олександра Козаренка, ми робимо перший крок до досягнення інтонаційного образу світу творчості цього композитора. Оскільки, за словами Юрія Чекана: «Досліджуючи інтонаційний образ світу, увагу доцільно сконцентрувати на просторово-часових та смислових параметрах тематизму твору. Адже конфігурація інтонаційного образу світу виявляється, насамперед, у жанрово-інтонаційних витокaх тематизму» [16, 118].

Отже, все сказане залучаємо в якості інструментарію для розв'язання поставленої перед нами дослідницької задачі. Крім того, для досягнення наукової об'єктивності беремо до аналізу максимальну кількість творів Олександра Козаренка різних жанрів: світських і духовних; камерно-інструментальних, оркестрово-хорових та музично-театральних; творів різного часу створення, починаючи від «Ірмологіона» для струнних, написаного у 1988 р., і закінчуючи «Українським реквіємом», створеним у 2008 р. Такий свідомо широкий підхід, сподіваємося, дасть змогу максимально чітко, точно й неупереджено виявити індивідуальне обличчя тематизму творів Олександра Козаренка, в цьому випадку, передусім, в аспекті його жанрово-інтонаційних витоків.

Гіпотезою нашого дослідження обираємо припущення про те, що індивідуальність системи жанрово-інтонаційних джерел тематизму Олександра Козаренка полягає в синтезі трьох основних, жанрово-інтонаційних констант: 1) широкій та багатогранній мовно-знаковій інтерпретації композитором «чужого слова», залучення якого, як відомо, є притаманним для ряду художніх явищ постмодерну; 2) національної

характерності жанрово-інтонаційних джерел; 3) пріоритету мелодичного (мелосного) початку, що реалізується і на структурному, і на формотворчому рівнях тематизму. Обрана гіпотеза ґрунтується на підході до вивчення жанрово-інтонаційних витоків творчості, запропонованому Юрієм Чеканом⁵. За словами вченого: «Музична інтонація <...> функціонує за участі досвіду позамузичних та музичних асоціацій. Асоціації, що мають позамузичну природу, базуються на біогенних, міміогенних та логогенних інтонаціях; асоціації, що мають музичну природу, спираються на жанрові та стильові інтонації. Виходячи зі сказаного, аналізуючи інтонаційний образ світу на рівні твору, логічно зосередитися, насамперед, на розгляді жанрово-інтонаційних джерел тематизму. При цьому дослідницька увага фокусується на просторових та часових параметрах будови теми та тематичної організації; узагальнення ж дають підстави для висновків про смисл теми, актуальний для даного акту усвідомлення» [16, 118].

Загальноприйнятим для сучасних композиторів (спільним для референтної групи Олександра Козаренка) є звертання до прийомів поліжанровості і полістилістики – трактування жанру і стилю як знаків культурної пам'яті, як семантично навантажених одиниць, які, втрачаючи свої функції типу і виду твору, починають грати вагомую роль чинника художньої концепції, її смислового навантаження, – переміщаючись таким чином з позиції фактора назовні всередину тексту (на більш детальні й дрібні рівні інтонації). Таким є, виражений в кількох словах, загальний метод творчості сучасних композиторів, постмодерної доби. Адже, як зазначає сам Олександр Козаренко, в статті «Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського», визначальною рисою естетичної ситуації ХХ ст. є загострений

⁵ Жанрово-інтонаційні витoki творчості, згідно підходу, який застосовується Юрієм Чеканом у його читанні курсу «Історія російської музики» у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, систематизовані за таким принципом: 1) а) спільні для референтної групи (соціальна спільність, на норми і цінності якої композитор орієнтується в своїй поведінці); б) привнесені композитором; 2) а) національні; б) позанаціональні; 3) а) музичні; б) позамузичні [з плану вивчення творчої постаті композитора/неопубліковане].

діалогізм культури, який зумовив переважно рефлексивний характер творчої діяльності. «На поверхню виходить, – пише він, – комбінаторно-монтажний принцип творчості, вільне оперування цільними історико-культурними блоками <...> коли основною інтригою є вже не сюжетний хід, а тонка семантична «гра», що виникає від співставлення, зіткнення, вільного перетікання міжтекстуальних алюзій» [6, 31].

Власне, необхідно зазначити, що застосовувані Олександром Козаренком в широкому обсязі всі жанрово-стильові моделі виконують функцію знакову. Жанр всього твору є певним знаком, який вказує на індивідуальну схильність митця до тієї чи іншої історичної доби, звідки походить цей жанр. Жанр частини – так само знак, жанр окремої теми – також знак. Те ж стосується і стилю (індивідуального, національного, історичного), який виступає показником цінності того чи іншого музично-історичного феномена для інтонаційного образу світу композитора. Так утворюється багаторівнева знакова система, що породжує історично конкретизовані художні смисли, які стають невід’ємною складовою художніх концепцій і змісту творчості композитора в цілому (тут ми спираємося на достатньо широке висвітлення питання семантики музичної інтонації у працях Марка Арановського [1], Левона Акопяна, Моріса Бонфельда, Олени Зінкевич, Юрія Чекана [16–18], самого Олександра Козаренка [феномен] та інших). Розглянемо, як це виглядає, на прикладі творчості Олександра Козаренка, слідуючи вказівці Юрія Чекана, і супутньо виділяючи ті зі знаків, які є спільними для референтної групи композитора, – покоління українських композиторів, народжених у 1960-х, серед яких – Сергій Зажитко, Володимир Рунчак, Вікторія Польова, Олександр Щетинський, Галина Овчаренко, Олександр Гугель, Марина Денисенко, Вадим Журавицький, Микола Ковалінас.

Виклад основного матеріалу та обґрунтування основних результатів дослідження. У «Ірмологіоні» (1988) для струнних, за авторською вказівкою

– циклі обробок українських культових наспівів⁶ епохи бароко, структура нагадує риси барокової сюїти. Ця сюїтність проявляється крайньою лаконічністю й «нерозвиненістю» кожної з частин. Функція експозиційності тематизму тут виразно переважає над функцією розвитку. Хоча особливість полягає в тому, що дві останні частини, виходячи за межі бароко, роблять крок і в напрямі нівелювання принципу експонування матеріалу. В основі кожної з тем п'яти частин покладено ту чи іншу жанрову модель. Це послідовно: 1) хорал, 2) народна пісня (ладкання), 3) барокова арія, 4) класичне балетне адажіо, 5) менует. Звісно, особливо в двох останніх частинах ми зустрічаємося з помітною трансформацією вихідних жанрових моделей. Необхідно зазначити й те, що на короткий час у четвертій частині виникає алюзія до відомого адажіо з «Лебединого озера» Петра Чайковського.

«Concerto Rutheno» (1990), написаний для камерного ансамблю, є багатограним в жанровому відношенні й поєднує в собі риси concerto grosso, сольного концерту та малого поліфонічного циклу. Риси concerto grosso проявляються у виборі виконавського складу та послідовному застосуванні принципу змагання concertino і tutti. Concertino складається з фортепіано, препароване звучання якого нагадує цимбальне, і бонгів (в другій частині). Разом з тим у творі є риси і віртуозно-сольного трактування партії соліста (фортепіано), яке проявляється чим ближче до кінця, а також – малого поліфонічного циклу (у вигляді співвідношення розосередженого статичного викладу й концентрованого динамічного). Генеральною жанровою ознакою при цьому залишається коломийка, трактована і як повільна пісня, і як швидкий танець.

Твір складається з двох частин: повільно – швидко. Тема першої – розпочинається типовою романсовою інтонацією – мелодичною секстою уверх, що надає звучанню виразно романтичного і водночас українського

⁶ У передмові до друкованого видання «Острозького триптиху» (Львів, 2002) Юрій Ясіновський зазначає, що «Ірмологіон» створений на основі догматиків XVI ст.

характеру. Цимбальний тембр препарованого фортепіано вносить у тему карпатський колорит. Цю характерність посилює використання гуцульського ладу. Нарешті, що найголовніше, тема «Concerto Rutheno» близько споріднена з лейттемою «Українського реквієма», написаного Козаренком у 2008 р., через 18 років після «Concerto Rutheno». У чому проявляється їхня спорідненість? Передусім, – у застосуванні там і там центрального елементу у вигляді мінорного тризвука з побічним тоном – IV високим ступенем. По-друге – арпеджованого викладу (рух знизу вверх). По-третє, – цимбального тембру (в першому випадку – препароване фортепіано звучить як цимбали, в другому випадку в оркестр уведено натуральні цимбали). Отже, йдеться про характерну ладо-гармонічну, тембро-фактурну, одним словом – жанрово-інтонаційну спорідненість⁷.

У ц. 1 Allegro Qusto на перший план виступають інші жанрові закономірності: токати/коломийка-танець. Важливо, що процес видозмін спрямований тут навпаки: від токати, ритмічності, ударності як такої (необароко) до щоразу більш яскравого фольклорного звучання, національної конкретності, коломийки як характерного карпатського жанру, зрештою відомої народної пісні «А як тую коломийку зачую, зачую, через тую коломийку дома не ночую». Тобто варіаційний розвиток тут має зворотній напрям – феномен децентралізованої теми (термін – В. Валькової). Не тема і її змінювання, а виростання теми, як результат варіаційного розвитку, симфонізованого процесу становлення, зрештою перетворення-переходу з аля барокової теми у тему народної пісні-танцю (коломийки).

Кульмінація форми наступає в ц. 8. Саме тут з'являється результат, до якого вів увесь розвиток твору, – мелодія коломийки «А як тую коломийку зачую, зачую, через тую коломийку дома не ночую», яка водночас дуже

⁷ У зв'язку з цією темою, її цимбальним тембром і імпровізаційною природою мимоволі напрошується асоціація з образами Бояна, Кобзаря, Садка й т. ін., тобто узагальненого образу співця-сказителя, митця. Чим далі по мірі розвитку мотиву, виникають стійкі алюзії до «Карпатського концерту» Скорика та Другого фортепіанного концерту Бартока.

природно сполучається з інтонаційним комплексом «Спокою дай же Ти їм, Господи» з «Українського реквієму», що, більше того, є водночас знаком Людкевича (див. аналіз «Реквієму» [8]). Перед нами лише тепер у всій своїй повноті й красі розкривається художня концепція «Concerto Rutheno» як унікальної, довершеної інтонаційної єдності високого й низького стилів, європейського та українського мистецтва, професійного й народного музикування.

Отже, на рівні жанрово-композиційної моделі «Concerto Rutheno» поєднує в риси *concerto grosso*, сольного концерту та малого поліфонічного циклу. Характерною інтонаційно-драматургічною особливістю твору є застосування моделі зворотно-варіаційної форми: не тема і її змінювання, а виростання теми, як результат варіаційного розвитку, симфонізованого процесу становлення, зрештою перетворення-переходу з а ля барокової теми у тему народної пісні-танцю (коломийки) зумовлює індивідуальність її вирішення. Нарешті, глибинна інтонаційна сутність твору полягає в тому, що і коломийка, і токато виявляються породженням одного й того ж інтонаційного комплексу, який на різних колах розвитку форми набуває різного змісту (вигляду, подачі), проте просвічує тією глибинною єдністю, яка характерна для небагатьох довершених, майстерно зроблених композицій. Як в зерні знаходиться і корінь, і стебло, і колосся, так в початковому інтонаційному комплексі «Concerto Rutheno» міститься його композиційний, тональний, гармонічний, ладо-мелодичний зміст.

Тематизм «Concerto Rutheno» має виразно національний характер завдяки низці факторів: цимбальному забарвленню звучання препарованого фортепіано, романсовій інтонації, як одній із ключових у творі, генералізуючій ролі коломийки, як основного жанрового джерела тематизму твору у всіх її найрізноманітніших трансформаціях, застосуванню гуцульського ладу. Але водночас вагому роль відіграє й низка різноманітних алюзій до творів українських і західноєвропейських композиторів. У цьому відношенні «Concerto» є широко відкритим, назовні зорієнтованим текстом,

проміння від якого розходить у різні боки української і світової музики – Лисенко, Людкевич, Лятошинський, Скорик, Бах, Бетховен, Шуберт, Шуман, Ліст, Равель, Глінка, Бородин, Рахманінов, Стравінський, Хіндеміт, Шенберг, Веберн, Кагель та ін. Зрештою, дуже вагому роль відіграє також фігура хреста, яка неодноразово з'являється у творі і особисто як така, як символ бароко, Баха, але й інтонації якої – мала терція, і мала секунда, зменшена кварта постійно використовуються, як характерні мелодичні кроки, гармонічні інтервали, тональні співвідношення твору тощо. Нарешті, спорідненість головного інтонаційного комплексу твору з лейттемою «Українського реквієма», свідчить про те, що цей комплекс є не випадковим, про що буде детальніше сказано далі.

Концепція тематизму «Konzertstück» (1991) – зовсім інша. Це, фактично, монотематична композиція. При чому важливо те, що власне тема у своєму довершеному й остаточному вигляді так і не звучить (приклад розосередженої теми – термін В. Валькової). Вона довгий час проходить становлення, збираючи по крупинці характерні інтонації, проживає тривалий шлях напруженого розвитку-становлення, добираючись до високої вершини, проте саме в той момент, коли здається, що для остаточного оформлення-утвердження теми, залишається буквально кілька штрихів, увесь цей напружений крещендуючий шлях обривається, а уламки теми звальюються, немов у безодню, щоб ще раз промайнути вкінці скорботними відзвуками у флейти (ехо). Тобто своєрідність теми Концертштюка полягає у відсутності показу теми у її остаточному і основному вигляді. Тема в цілому – скоріше уявна, ніж явна, на виду – процес її становлення і її руйнації (обвалу).

Жанрово-інтонаційний зміст цієї теми апелює до відомої Токати і фуги d-moll Й. С. Баха, звідси, очевидно і вибір тональності твору хроматичний d-moll. Звідси й необароковий колорит Концертштюка, в т. ч. риси характерного для творчості Козаренка concerto grosso (і у виконавському складі – для фортепіано, флейти і струнних; і у послідовно проведеному принципі концертної змагальності: фортепіано/струнні).

Як характерні риси жанрово-інтонаційних джерел тематизму «Концертштюка» О. Козаренка необхідно визначити три речі:

1) звертання композитора до конкретної, власне бахівської жанрово-стильової моделі, якою стає токата і фуга d-moll, але водночас передбачає уявне охоплення інтонаційних явищ, породжених стилістикою Баха в музиці XX ст. – бахізмів Стравінського, Хіндеміта, Шнітке, а особливо Шостаковича;

2) поміщення бахівської жанрово-інтонаційної моделі в сучасне звукове середовище – алеаторичне, сонорне, кластерне, хроматичне письмо;

3) головною жанрово-інтонаційною ідеєю Концертштюка Козаренка є перетворення шляхом плавної жанрово-стильової модуляції бахівської моделі на шлягерну (рух в напрямку відомої мелодії Енніо Морріконе «Chi Mai» з фільму «Професіонал»)⁸, з вищою точкою вияву жанрових ознак якої й пов'язаний переламний момент великої імпровізаційної форми.

Розосереджений тип тематизму, представлений «Концертштюком», займає окреме місце і нечасто зустрічається в творчості Олександра Козаренка. Проте, його жанрово-інтонаційні витоки – достатньо показові у контексті всіх інших творів композитора.

Орієнтація на жанрові особливості народної пісні помітна і в темі «Chansone triste» (пам'яті Вітольда Лютославського) для органу і струнних (1994), хоча тут також маємо справу з так званою розосередженою темою (термін – В. Валькової). Проте, за всієї складності диференціації сонорного дисонантного фону, функцію власне рельєфу на початку твору виразно виконує соло скрипки, яке інтонує шестизвучну архаїчну мелодію тетрахордового складу і яка потім звучить у партії струнних, а потім й органа.

⁸ Згідно концепції тематичних зв'язків К. Руч'євської, ці дві теми (Баха і Морріконе) відзначені спільністю на рівні чотирьох з шести усіх можливих видів інтонаційних зв'язків, а саме – їм притаманна спільність на рівні загальних форм звучання, зв'язків між окремими складовими тем, різноманітних субмотивних і мотивних інтонаційних зв'язків (відсутні лише зв'язки на найкрупніших – тематичному та композиційному рівнях).

Послідовне звертання до жанрово-стильової моделі народної пісні (ладкання) зустрічаємо у темах кантати для голосу і камерного оркестру «П'ять весільних ладкань з Покуття» (1992). Тема кожної з п'яти частин кантати побудована на проведенні мелодії ладкання, поміщеної в сонорне тембро-фактурне середовище. Застосований підхід не схожий на обробку народної пісні. Народні мелодії, швидше, виконують роль порожуючої інтонаційної ідеї, яка поміщається у колоритний, імпресіоністичний контекст. Цікаво, що, наприклад, в першій частині («Короваєва пара») знаки троїстих музик виразно співпрагаються з елементами джазового і рокового звучання (як у відомій інтерпретації «Щедрика» Олега Скрипки («Воплі Відоплясова»). Подібне, можливо трохи менш виразно, спостерігається й у інших частинах кантати. Блюзово-джазові інтонації, з алюзією до «Поргі і Бесс» Джорджа Гершвіна (сцена «Da-du-da»), а також елементи інструментального театру (спів оркестрантів) знаходять виявлення також у «Simfonia estravaganza» (2001). У цілому, за інтонаційною концепцією, схожою до «П'яти весільних ладкань з Покуття» є також кантата «Богородичні пісні» («Чотири молебні пісні до Діви Марії», 1995). Тут також в основі циклу лежать мелодії народного походження. Лише, на відміну від попереднього, тут використана модель ліричної пісні, навіть лірично-моралізаторської духовної пісні, в такому вигляді, як вона широко збереглася у церковній практиці західноукраїнського регіону. Сам принцип двошарового трактування музичного простору (фактури) такий же, як і у попередньому твору. Взагалі його характерність для творів Олександра Козаренка дозволяє висунути припущення про втілення барокового контрасту (протиставлення) небесного/земного.

«П'єро мертвопетлює» – камерна кантата на вірші Михайля Семенка, здається, стала поворотним пунктом у творчій біографії Олександра Козаренка. Саме цей твір перетворив у слухацькій уяві «одного з ряду молодшої генерації» на «одного-єдиного», такого, яким, власне і має бути справжній митець» [19]. Поділяючи думку Юрія Чекана про особливе –

стилетворче – місце «П'єро» у творчості Олександра Козаренка, спробуємо підтвердити це на рівні аналізу тематичного змісту твору.

Визначальним фактором для формування образного світу «П'єро мертвопетлює» (1994), і тематизму твору відповідно стала поезія Михайля Семенка. За словами Юрія Чекана, «П'єро» – це «щасливе поєднання світовідчуття композитора з надзвичайно точними, об'ємними метафорами поезії М. Семенка» [19]. Більше того, вчений вважає, що всю «неповторну стильову інтонацію, оригінальний музичний світ Олександра Козаренка можна досягнути через імпульси, що йдуть від поезій видатного українського футуриста» [19]. «Дійсно, твори молодого композитора позбавлені демонстративного оптимізму та декларативної патетики. Їх образна палітра витончена, сповнена суму, скорботності, ностальгії, часом – трагічної експресії та невимовної туги. Композитора ніби не цікавить навколишнє, зовнішні реалії сьогодення, бурхливі та динамічні. Він уникає прямих алюзій та паралелей – тематичних, звукових; його світ – рефлексії, сфера внутрішнього, потаємного. Цей момент також можна витлумачити по-різному: тут і відверта орієнтація на романтиків з їх «світовою скорботою», роздвоєністю героя, увагою до найтонших душевних порухів; але тут – і ясно відчутний резонанс з трагічною самотністю людини у сучасному технократичному світі, загубленістю особистості у лабіринтах міст-монстрів, тотальною відчуженістю суспільства, загальною емоційною глухотою, збайдужілістю» [19].

За словами Юрія Чекана, структура кантати така: вступ (I частина) – дві експозиції (реальний світ – II частина; світ мрії – III частина) – кульмінація (IV частина) – епілог (кода). «Кожен розділ – самостійна мініатюра, що дає свій ракурс, проекцію того ж самого емоційного стану – трагічної роздвоєності та самотності» [чекан музичний світ]. Абсолютно погоджуючись з останнім, дозволю собі засумніватися щодо першої тези. На мій погляд, все ж більш слушним є порівняння «П'єро» з мініатюрним симфонічним циклом. Це стає зрозумілим з огляду на жанровий зміст ряду

розділів твору, що віддзеркалюють ідею класичної симфонії у мініатюрі. Цикл містить драматичне Allegro, похмуре Marchia funebre, поетичне Andante cantabile, гротескно-динамічний фінал (репризу) та трагедійну коду. Мініатюрність циклу зумовлює те, що теми, кожна з яких становить основу тієї чи іншої частини, практично не розвиваються. Так виникає ефект мозаїчності, фрагментарності цілого і його частин.

Перша частина, як справедливо зазначає Юрій Чекан, має риси інтради, що веде до опери часу Клаудіо Монтеверді, і таким чином підкреслює театральну природу «П'єро». Зазначена вченим діалектика імперативного та ліричного як основа інтонаційної колізії цього розділу, безперечно апелює до симфонічних Allegro класико-романтичної симфонії⁹. Проте, не лише цим визначається сутність цього художнього образу. Важливо, що в основі «Я покажу вам безліч світів» лежить виразно *декламаційна, тобто мовна за походженням* інтонація, яка є визначальною, провідною для всього твору. Причому діапазон цієї декламації – максимально широкий – від «крику на грані», з драматичними окликами, на початку твору або в кінці другого розділу, – до найтоншого шепотіння вкінці. Таке послідовне використання декламаційної інтонації нагадує Sprechstimme нововіденців¹⁰, як і квазісерійний (атональний) її висотний зміст. Безперечно, як тема першого розділу, так і увесь твір може бути співставлений з таким характерно романтичним жанром як *монолог*, який характеризує трагічну самотність, відчуженість героя, і водночас трагічну роздвоєність його свідомості (починаючи з «Двійника» Ф. Шуберта). У другій частині «Був вечір після страшної зустрічі» на збережену канву монологу накладається жанр

⁹ Вичерпну характеристику діалектичного інтонаційного співвідношення двох елементів теми першої частини «П'єро» з точки зору її відповідності ідеї сонатності, співставляючи і порівнюючи теми I, III та IV частин, дає в своїй докторській дисертації Юрій Чекан [18, 194–195].

¹⁰ Тут виникають не тільки зрозумілі асоціації з «Місячним П'єро» Арнольда Шенберга, але й однойменним твором Миколи Рославця, який, до речі, навряд чи міг бути відомим Козаренку у 1994 р., але без сумніву, своїм урбаністично-конструктивістським змістом є значно ближчим інтонаційній концепції «П'єро» Козаренка, ніж шенбергівський прототип.

траурного маршу. Він, як і жанрові прототипи попередньої частини – не є однозначний. Виразними є аналогії цієї теми до теми другої частини Другого фортепіанного концерту Бели Бартока, а також «Похорон Тібальда» Сергія Прокоф'єва. Проте остінатність є лише одним із пластів тематизму цієї частини. Іншою є недиференційовані, пульсуючі, вібруючі, сонорні звучання струнних, де використовується мікрохроматика, а також – «завивання» оркестрантів. Максимальне розведення двох інтонаційних пластів у крайніх регістрах заставляє пригадати тему Дажбога (ПП Третьої симфонії), дуже важливу у творчості Лятошинського, який, в свою чергу, виявився дуже значущою фігурою для Олександра Козаренка.

Тема третьої частини «Ніжний ангел схилюся» має яскраві пісенні витоки, більше того, її повільний темп, діатонічна ладова основа, закругленість мелодичного розвитку виявляють в ній риси *колискової* (колискова – сон – ірреальний світ = типово романтичні образи). Але так само, як і в попередній частині, колискова не є єдиним жанрово-інтонаційним джерелом теми, адже як свідчення трагічної роздвоєності героя від попередньої частини тут залишається ритм траурного маршу.

Четверта частина – це пробудження романтичного героя від бажаного сну, потрапляння в небажану реальність: «Ви розумієте, я не можу спати» і тематична реприза твору, але яка водночас має низку нових рис. Зокрема, перше, важливим новим тембровим чинником образу стає ксилофон, з його гротескно-механічним, фантасмагоричним звучанням (роль інструмента тут така велика, як у «На чеку» з 14-ї симфонії Д. Шостаковича); по-друге, в середині вже знайомого матеріалу з'являється нова тема (передекспонування якої було в кінці I частини) – «Місто стихне погасаючим сном». Вона наповнює «апологію самотності» героя гротескно-скерцозним видінням, а інтонаційну канву твору – пуантилістичним (вебернівським) письмом. Нарешті, хоча й дещо несподіваним, але цілком виправданим з точки зору художньої концепції твору інтонаційним елементом коди стає джазова імпровізація ударних.

Отже, жанрово-інтонаційний зміст тематизму «П'єро мертвопетлює» Олександра Козаренка підкреслює романтичну генезу його героя. Про це свідчить звертання до таких актуальних для романтичного письма жанрових інтонацій як драматичний монолог, траурний марш, колискова, скерцо. До романтичних засобів належить і широке застосування мовних інтонацій (декламації в діапазоні від крику до шепоту), а також вибір терцієвої інтонації в якості лейтінтонації твору. З іншого боку, ці романтичні жанрові інтонації поміщені в інтонаційне середовище музики ХХ ст., що вносить новий, сучасний нюанс у їх трактування. Це і *Sprechstimme*, і елементи пуантилізму, алеаторики, сонористики, і поле можливостей мікрохроматики, і низка більш чи менш явних алюзій до стилів Бартока, Прокоф'єва, Лятошинського та Шостаковича. Водночас, частина інтонацій і жанрових ознак є належними як бароко, так і ХХ ст. (необароко) одночасно. Це і провідна роль остінато, і виконавський склад (соліст і інструментальний ансамбль), і характерність тембру соліста (контратенор), зрештою – риси *concerto grosso*, які накладаються на риси кантати і сонатно-симфонічного циклу. А також – по великому рахунку – поєднання рис вокального, театрального та суто інструментального жанрів.

Таким чином, в чому полягає, як було сказано, та особлива роль «П'єро» у творчій біографії Олександра Козаренка? По-перше, що саме в цьому творі композитор уже знаходить ті опорні жанрово-інтонаційні джерела, які стануть основними для його творчості. Це діалог пісенної і мовної інтонацій, який формує мелосність стилю Козаренка, підкреслює наявність в його художніх концепціях індивідуального героя, персонажа тощо. І жанрово-інтонаційні моделі, прийоми, знаки бароко / романтизму / необароко (звернім увагу – все це – аklasичні епохи!), які стануть для творчості Козаренка актуальними й визначальними, в першу чергу. І яскраво національна характерність в інтонаціях, жанрових витоках, знаках, і це, незважаючи на те, що в «П'єро» композитор звертається до авангардної поезії, яка, як відомо, не знає ні національності, ні кордонів. Нарешті, починаючи саме з «П'єро»,

Олександр Козаренко починає крок-за-кроком оволодівати тим своїм глибоко індивідуальним методом старанної фільтрації й органічного синтезу різноманітних жанрово-інтонаційних джерел, який надає творчості митця неповторної унікальності, тобто того, що Юрій Чекан (у пропонованій моделі характеристики творчої особистості композитора), слідом за Л. Мазелем, називає інтонаційним відкриттям композитора.

Мелодика монодичних наспівів, зокрема острозьких наспівів XVI ст. виконує темотворчу функцію (в т. ч. функцію рельєфу) у «Острозькому триптиху», написаному для мішаного хору а cappella (1994). З іншого боку, для вибудування просторово-фактурних координат композитор послідовно звертається до прийомів партесного письма, в т. ч. манери співу Києво-Печерської лаври XVIII ст.

«Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (1996), десять антифонів наспіву Острозького для читця, солістів, хору, органу та оркестру, в еволюції творчості Олександра Козаренка виконують подвійну функцію: з одного боку, вони продовжують «Ірмологіон» та «Острозький триптих», як такі, в яких композитор вдруге звертається до інтонаційного матеріалу монодії, зреалізованої в оригінальному місцевому варіанті острозького наспіву¹¹ (до речі, тема Десятого (заклучного) антифону «Страстей» мелодично й гармонічно має багато спільного з п'ятою (заклучною) частиною «Ірмологіону»), з іншого боку, – своїм виконавським складом і особливостями симфонізованої драматургії вони передбачають високі досягнення його «Українського реквієму». Що ми зустрічаємо тут серед мовно-знакових особливостей тематизму, окрім вказаних вже монодичних інтонаційних джерел? Як йшлося вже в характеристиці тематизму кантат Олександра Козаренка, в «Страстях» також панує послідовно проведена фактурна двопластовість, яка актуалізує в бароковому за походженням жанрі

¹¹ Як зазначає Юрій Ясіновський у передмові до компакт-диска із записом «Страстей» та «Українського реквієму», монодичні наспіви, використані у «Страстях» Олександра Козаренка, узяті композитором із Львівського ірмолая кінця XVI ст. – найдавнішої нотолінійної пам'ятки української сакральної монодії.

сенси барокової естетики. Отже, проведенню діатонічних монодичних наспівів, їхній строгості протистоїть лейттема, якою відкривається й закінчується твір, і яка в різних виглядах фактично пронизує увесь твір. Ця чотиритактова лейттема має мелодичну суть, але вона несе в собі риси багатьох жанрових витоків, вона синтетична в цьому відношенні. Вона продовжує формування того типу тематизму, який ми можемо назвати інтонаційним відкриттям композитора, його власною знахідкою й набутком. Її продовженням буде, безперечно, лейттема «Українського реквієма». У чому полягає її особливість? Вона поєднує в собі риси ліричної пісні, з яскраво вираженими, характерними для пісенного жанру, прийомами оспівування й варіантності, водночас має риси барокових імпровізованих жанрів, прихованого двоголосся й ознаки арії ламенто, але також виконує функцію мелодичної лейттеми, як явища романтичного походження, а також монотематичного зерна твору, яке впродовж десяти антифонів набуває найрізноманітніших горизонтально-вертикальних трансформацій в дусі основної звукової моделі (Grundgestalt) нововіденців. Тому в цілому, об'єднавши основні жанрово-інтонаційні складові цієї теми, які проявляються в її структурній та формотворчій сферах, ми отримуємо синтетичний, а водночас універсальний феномен, який є характерним прикладом козаренківського індивідуального тематизму, що об'єднує в собі все, в ньому у згорненому вигляді звучить весь досвід світової музичної культури – народнопісенний первень, барокова жанрово-інтонаційна наповненість, класико-романтичний потенціал симфонізованого розгортання й інтонаційна раціональність, властива авангарду XX ст. Але власне надзвичайно важливо саме те, що всі ці знаки-ознаки набувають дуже природного внутрішнього зв'язку. Ми можемо їх розчленувати лише умовно, в процесі аналізу, насправді в своєму живому вигляді вони складають собою дуже цілісне єдине утворення.

Окремо необхідно згадати, що в низці тем «Страстей» реалізуються ті чи інші жанрово-стильові ознаки, властиві лейттемі, в окремому викладі, проте,

такої ролі як лейттема, жодна з інших не відіграє у творі. Лейттема виконує власне режисерську функцію даної інтонаційної концепції у всіх відношеннях. Проте необхідно пригадати дві дуже виразні алюзії, які з'являються у восьмому антифоні – переламному в драматургічному розвитку твору. Це висока драматична кульмінація твору, початок якої співвідноситься з відомим «О, Fortuna!» Карла Орфа (зі сценічної кантати «Carmina burana»). Про це свідчать масивні фактурні потовщення – октавні, терцієві та інші дублювання, використання оркестру і хору tutti. Натомість закінчується цей антифон ще більш виразною алюзією до відомої теми з бахівських «Страстей за Матвієм» – зокрема їх початкового величного хору-заставки «Приидите, дочери, плачьте»: тема проходить в оркестрі у міді й струнних, ц. 3, і є яскравим прикладом теми-еталону¹² (термін В. Валькової). Обидві теми – німецькі, очевидно не випадково, як і те, що в творчості Олександра Козаренка простежується особливий інтерес до австро-німецької культурної традиції (це і Пауль Хіндеміт, і нововіденці, і Леопольд фон Захер-Мазох, і інше, про що детальніше буде сказано пізніше). Нарешті, ще один важливий штрих – наявність читця, а разом з ним – й важливої мовної, декламаційної інтонації, яка проходить крізь увесь твір. Композитор міг би обійтися більш традиційним для жанру – речитативом, проте такий вибір, здійснений ним, говорить, на наш погляд, про виразне тяжіння до драматичного театру або ранніх барокових форм опери.

До оркестрово-хорових духовних творів Олександра Козаренка примикає і його поки що єдина камерна опера «Час покаяння» (1997, лібрето С. Ступака за віршами українських поетів епохи бароко), що, як зазначає Олена Чекан, створена за бароковою моделлю і представляє собою «типову барочну алегорію». Співзвучність бароко і необароко, їх роль у естетичному й жанрово-інтонаційному вимірах творчості Олександра Козаренка, вже

¹² Тема-еталон – «досить нормативна за своєю структурою, яскрава з виразністю побудова, яка не повторюється цілком в тексті, але зберігається в нашій пам'яті як свого роду еталон подальшого сприйняття. Все наступне оцінюється в порівнянні з цим еталоном, із врахуванням постійної «присутності» такої теми в «музичних подіях» [4, 20].

згадувалися нами принагідно інших барокових концепцій композитора, «Страстей» наприклад. Олена Чекан пояснює це таким чином: «Але, щоби втриматися у новому «захитаному» світі, треба шукати нових точок спирання. Цими точками стають для композитора літературні твори українського Бароко – несподівані філософські прозріння, полемічна загостреність, діалектичне бачення світу як нагромадження протилежностей та поетична розгубленість і задивленість у запаморочливі глибини власної душі. Ці риси світоглядної концепції Бароко кореспондують із такими ознаками сучасної культури, як концептуалізм, пошуки філософської проблематики, зближення мистецтва з філософією. Крім того – естетика інтелектуального винаходу, пов'язана з розвитком психології обдарованої особистості; точка зору на світ з середини людської свідомості; психологічна заглибленість як спроба захиститись перед розчахнутим Всесвітом, – ось далеко не повний перелік рис культури Новітнього Часу, що сягають корінням естетики Бароко» [15, 144].

Жанрово-інтонаційні витоки Прологу несуть, за словами Олени Чекан, чисто барокову семантичну навантаженість, в якій вагоме місце займають тембр дзвону, як оркестрова барва, *ostinato* у нижньому голосі, соло тромбону, як уособлення «*Tuba mirum*», використання ефекту резонування (відлуння). Олена Чекан звертає увагу на *мелодизм* опери, що має яскраво виражені національні ознаки: інтонації плачу та думи переплітаються в ньому з розлогістю солоспівів та речитативних форм (у № 1, наприклад). «В той же час, – як зазначає Олена Чекан, – опера має певну австро-німецьку зорієнтованість. Це відчувається, насамперед, у хіндемівській традиції трактування музичного простору, де тональний центр, тональне мислення взагалі виступає зоною стійкості та притягання у розхитаному світі, опорою, без якої паморочиться в голові. Крім того, виламаність контурів деяких мелодичних ліній, пов'язана з граничною напруженістю емоцій, відсилає до нововіденських експресіоністичних опусів» [15, 148]. Як висновок, акцентується «співіснування

рис національної (пов'язаної з бароковою) та загальноєвропейської (пов'язаної із ведучими композиторськими школами XX ст.) інтонаційності» [15, 148].

У тематизмі «Псалому Давида» для хору і оркестру (1998) зустрічаємо кілька виразних знаків. Це наслідування манери експресіоністського письма, що полягає у густоті дисонансного інтонаційного середовища, використанні повзучих хроматичних інтонацій, а також способу інтонування, який веде своє походження від нововіденців – *sprechgesang* і пов'язаних з ним різноманітних мовних, декламаційних, глісандуючих інтонацій у хорі, серед яких особливе місце займає барокове ламенто, яке дуже виразно проводиться крізь болісно-дисонансне плетиво фактури твору. Характерним бароковим знаком виступає також виразна, розлога фігура катабазис, яка представляє собою тривалий спуск вниз по хроматизму у всього хору. В цілому одночастинна композиція має також риси драматично-гротескного скерцо. Це ще один, узагальнюючий жанрово-інтонаційний шар твору, який проглядається через вагому роль остинатної ритміки (*perpetuum mobile*), а також ламаного, викривленого мелодичного рельєфу. Нарешті, що необхідно зазначити, що в «Псаломі Давида» після «Страстей» продовжує формуватися інтонаційний зміст, втілений композитором десять років по тому, в крупномасштабному «Українському реквіємі».

Окреслимо основні жанрово-інтонаційні джерела «Української кафолічної літургії» (2000), написаної для хору, солістів, симфонічного оркестру та органу. Проаналізувавши цей твір, ми прийшли до висновку, що саме музичне мислення є первинним у побудові його художньої концепції, незважаючи на те, що композитор звертається до культового жанру, як відомо, найбільш строгого в плані відбору жанрово-інтонаційних джерел. Словесний текст є дуже важливим, але вторинним по відношенню до музичної інтонації. Саме тому у літургію залучено таку значну кількість нелітургійних по суті жанрово-інтонаційних джерел.

Безперечно, серед усього багатства інтонаційних витоків твору є і музика богослужіння Православної церкви, починаючи від сакральної монодії і

закінчуючи новітніми зразками партесного стилю і хорового співу XVIII ст. Це стосується всіх ектеній, алілуй, тобто тієї значної частини літургії, яка витримана у складі а cappella (див. наприклад: №3 «Мирна ектенія», №5 «Мала ектенія», №11 «Тропар четвертого гласу», №12 «Слава Отцю і Сину і Святому Духові», №13 «Кондак», № 15 «Прокимен» і №16 «Алілуя», №18 «Сугуба ектенія», №19 «Оглашених ектенія»). Це та частина Літургії, до речі, яка кількісно більше зосереджена у першій частині – Літургії Оголошених, в якій витримана діатоніка, модальна гармонія, хоральність як базовий принцип вирішення фактури, ще раз наголосимо, тому що це дуже важливо – суто хорове, акапельне звучання, без оркестру. Але, разом з тим, тут добре відчутно перо сучасного композитора – в складній багатоповерховій акордиці, кластерних звучаннях, багатющому гармонічному фонізму, який, зрештою, в своїй основі нагадує гетерофонічні прийоми язичницької фольклорної архаїки, проте виписаний так щільно, так колоритно і так гармонічно розкішно, що сприймається як далекий нащадок архаїчної гетерофонії.

Проте музика Православної церковної традиції – це лише одна частина жанрових джерел «Української кафолічної літургії». Інша, значно більша за обсягом – це, з одного боку, відображення традицій католицької меси (у №28 «Отче наш», роль органу, наприклад) і, що особливо важливо, – паралітургічної й позалітургічної жанрової сфер. Паралітургічна – проявляється уведенням в інтонаційний зміст твору інтонацій канту, псалму, духовної пісні (в т. ч. №34 «Нехай сповняться», соло тенора, яке віддалено нагадує манеру співу сучасних протестантських общин). І навдивовиж багатою, якщо не основною, виявляється її позалітургічна інтонаційна сфера – це українська і світова музична культура протягом усього періоду її існування, з особливою увагою до бароко, більше того доповнена ознаками музики усної традиції, архаїчного фольклору. Тут в Олександра Козаренка є свої пріоритети. Домінує романтичний український інтонаційний стрій. Зокрема своєрідну енергетизуючу роль виконує

послідовно застосована пісенно-романсова інтонація (№6 «Хвали, душе моя, Господа», №10 «Прийдіте, поклонімся», №25 «Тебе оспівуємо», №31 Причасний «Благословенний Бог»), але в полі зору знаходяться:

- Йоган Себастьян Бах, як видатний представник епохи поліфонічної музики (№21 «Херувимська»),
- Петро Чайковський, як квінтесенція романтично-романсового стилю (№14 «Трисвяте»),
- Станіслав Людкевич, як національне втілення австро-німецької експресіоністської традиції (№32 «Благословенний, хто йде в ім'я Господнє», №34 «Нехай сповняться»),
- Олександр Козаренко («Свят, свят, свят Господь Саваоф», як алюзія з'являється у «Sanctus», а №33 «Ми бачили світло істини» – у №10 «Lux aeterna» з «Українського реквієму»).

Водночас, ці стильові елементи декоруються легкими вкрапленнями:

- фольклорної архаїки (№4 «Благослови, душе моя, Господи», №23 «Вірую»),
- популярно-шлягерних інтонацій (№28 «Отче наш» нагадує мелодію романсу «Земля, где так много разлук» з к/ф «Гардемарини, вперед») та джазу.

Наявність значної кількості сольних номерів і епізодів апелює до багатовікової оперної традиції (№7 «Єдинородний Сину», арія *lamento*), а трактування оркестру, як і уміле в драматургічному відношенні вибудування художнього цілого, свідчать про істинну симфонічність мислення Олександра Козаренка. Таким чином, в інтонаційному відношенні «Українська кафолічна (тобто соборна) літургія» виступає дійсно всезагальною, вселюдською, як така, що збирає воедино усі існуючі жанрово-інтонаційні джерела, увесь багатий історичний та національний досвід розвитку світової музики. З іншого боку, при беззаперечній

відповідності літургічному канону, вона є синтезом ряду жанрово-інтонаційних моделей професійної традиції нового часу.

«Український реквієм» (2008) для симфонічного оркестру, мішаного хору та солістів насичений українським фольклорним мелосом, водночас містить звернення до засобів старовинного та сучасного письма¹³. Твір складається з 11 частин, серед яких є і оркестрово-хорові, і оркестрово-вокальні, і мішаного складу. Створений, немов «масштабним розчерком пера», твір виявляє діалогізм із рядом знакових явищ світової музичної культури.

Перша частина «Introitus» відкривається лейттемою, своєрідним епіко-драматичним зачином у цимбалів, що витримана в манері народних (карпатських, тому що гуцульський лад) сольних інструментальних імпровізацій, але водночас апелює до виконавської манери кобзарів (українська барочна низова культура). Ця тема належить до тем того ж типу, що й лейттема «Страстей», хоча інша за своїм інтонаційним складом. Проте сам принцип універсального синтезу ряду інтонацій різного національного та історичного походження використаний в ній також вдало і загалом доволі показово. Зважаючи на важливість саме такого типу тематизму для вирізнення тематичної індивідуальності творчості Козаренка, дозволимо собі проаналізувати її детальніше. В її основі лежать звуки *c-es-fis-g*, подані в широкоохопному діапазоні – від великої до другої октави. Важливе значення, крім цимбалів, має тембр струнних *divisi*, що вносять відчуття світла, яке ллється, і ехоподібні інтонації арфи, що створюють максимальної об'ємності звучання. Увесь інтонаційний матеріал цимбально/кобзарської імпровізації представляє собою ладову основу (на звуці *c* – складна 9-звучна тоніка, вона

¹³ Детальний аналіз жанрово-інтонаційних джерел твору див.: Коменда О. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка / Ольга Коменда, Наталія Сухоцька // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін.; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – Вип. 7. – С. 428–447 [8].

ж тонально-модальна ладова основа всього реквієму; вказані звуки + as, d, h, f, b), а водночас ядро, на яке незабаром нанизуються інші жанрово-стильові інтонації і сенси. Протягом шестиразового проведення цієї теми у вступі (зрештою вона виконує також функцію малої теми у великій, як мотив долі у темі головної партії п'ятої симфонії Людвіга ван Бетховена) поступово виокремлюється тризвучний мотив «третон (вниз) – мала терція (уверх)» (мелодичний зменшений тризвук, а потім і септакорд – ще один знак барокової доби), який стає основою подальшої основної (великої) оркестрово-хорової теми. Із малої теми, зокрема мелодичного викладу зменшеного тризвука, формується основна тема частини «Requiem aeternam dona eis, Domine» («Спокою подай же їм, Господи», ц. 1). Латинські канонічні й українські тексти (вірші Назара Федорака) звучать одночасно або своєрідними напливами протягом усього реквієму, що викликає асоціацію з «Воєнним реквіємом» Бенджаміна Бріттена (і так до кінця твору, що є алюзією до музики XX ст., яка породила численні трансформації цього спочатку строгого культового жанру). Але тут важливим є ще один сенс – двомовність апелює до мотетної практики середньовіччя, в якій нерідко кожен голос цього складного чотири/шестиголосного поліфонічного жанру звучав своєю мовою. Власне, у першій частині латина виконує роль *initio*, звучить тільки в хоральному (знак бароко) початку, а далі повністю використовується лише український текст. Тризвучний мотив «третон (вниз) – мала терція (уверх)» стає основою фактури групи струнних, які грають ламані арпеджіо в тріольному ритмі. Хорова ж тема будується на малому зменшеному септакордові, що включає, таким чином, і третон, який уже прозвучав. Цей малий зменшений септакорд – акорд, по суті, у т. ч. завдяки своєму фактурному викладу, бітональний, поданий як c–g (баси–альти, флейти, кларнети, фаги, валторни, тромбони, струнні, арфа) та es–ges–b (тенори–сопрано, гобої). Хорова тема – експресивна, мелодично й гармонічно наповнена терпкими, повзучими малосекундовими інтонаціями. Стилiстично вона нагадує початок «Заповіту» Станіслава Людкевича –

знакового для Олександра Козаренка композитора, якого він дуже цінує як науковець, про якого пише статті, і в класі якого працює в Львівській музичній академії імені М. В. Лисенка, про що говорить з гордістю. Сама тема поліфонічна й кластерна одночасно (як і в «Страстях» вона настільки гнучка, що то викладається горизонтально, то збирається у струнку вертикаль). У горизонтальному викладі лінії голосів плетуться, наповзають одна на одну, то включаються, то виключаються. Незмінним при цьому залишається фон струнних. Дерево та валторни включаються час від часу, дублюючи або імітуючи партії хору. Важливо й те, що тут використовуються кантові інтонації (т. 2 після ц. 1), як знак низової культури української музики золотої доби – XVIII ст. Але разом з тим мелодія теми розвивається в діапазоні зм. кварта (характерна мелодична і гармонічна інтонація Станіслава Людкевича, в т. ч. в його «Заповіті»), в оформленні якої використані елементи бурдону (знак народного гетерофонного співу). Друге речення несе зміну гармонії й тональності – замість c-moll – h-d-fis-aïs (мотив цимбалів, 1 т. до ц. 2) – й уводить у тональність es-moll, уже приготовлену попереднім розвитком. І що характерно, це введення відбувається за посередництвом інтонації зм. кварта прийомом зіставлення, що посилює відчуття нової фази розвитку (ц. 2). Так виглядає перше речення теми, форма якої період з трьох речень. У наступних двох розвиток загалом відбувається в межах уже означених жанрово-стильових інтонацій, і єдине, про що варто згадати це риторична фігура катабазіс у другому реченні («Ти чуєш, Боже, пісню цю скорботну»), що звучить в межах зменшеної септими у імітаційному викладі в хорі і струнних (а у Козаренка ніщо не буває випадковим, всі мелодичні інтервали раніше чи пізніше екстраполуються у гармонічну площину, переносяться на рівень тонального плану й т. ін., саме такими різноманітними міцними зв'язками композитор кріпить кожен свою композиційну форму).

Ми дозволили собі такий детальний аналіз теми першої частини «Українського реквієма» для того, щоб показати, яким саме чином

відбувається формування цих власне специфічно козаренківських тем – синтетичних, показових з точки зору його композиторської індивідуальності. З одного боку, що саме вибирає композитор, з іншого, яким чином відбувається поєднання вибраних ним джерел. В першому випадку синтетична природа теми реквієму об'єднує в собі народні і професійні, низькі і високі джерела, жанрово-стильові моделі різних історичних періодів – від середньовіччя і аж до XX ст. – а саме: західноукраїнські (карпатські імпровізації, бурдон) і східноукраїнські (кобзарські думи)¹⁴, середньовічні (мотетна двомовність), барочні (зменшений септакорд, імітаційний поліфонічний розвиток, хорал, кант, фігура катабазис), сучасні авангардні (новоладова структура – дев'ятизвучна тоніка/лад, риси бітональності), знаки «Воєнного реквієму» Бенджаміна Бріттена та «Заповіту» Станіслава Людкевича (як, до речі, вихованця австро-німецької композиторської школи і спадкоємця малерівсько-штраусівського експресіонізму). І картина, яка утворилася, вказує на пріоритетність українсько/німецьких в національному відношенні джерел та бароково/сучасних – в плані акцентуації інтересу до тих чи інших історичних періодів. Така картина, до речі, підтверджується й іншими творами композитора. Стосовно того, як відбувається поєднання цих джерел, то детальніше це питання буде розглянуто дещо пізніше, там, де буде йтися про характерні для композитора принципи розвитку, хоча вже й із запропонованого аналізу спостерігається гнучкість переходів від гомофонних до поліфонічних складів, побудова крупної симфонізованої форми за допомогою хвилеподібної драматургії, сформованої романтичною добою, симфонічною творчістю Петра Чайковського, Сергія Рахманінова, потім зрештою, Густава Малера, Дмитра Шостаковича. Риси цієї симфонічної

¹⁴ Разом з тим тут є риси того, що Стефанія Павлишин називає «мелодраматичною салонністю» і «ностальгічним цимбальним тембром» [13], які так яскраво проявилися також в «Concerto Rutheno», ставши емблемою творчості Олександра Козаренка, а також – рефлексією великої західно-української традиції народно-інструментального виконавства в музичному побуті галицької провінції.

традиції є тією найбільш загальною основою, на якій вибудовуються кожного разу оригінальні й неповторні композиційні рішення Олександра Козаренка.

Коротко перелічимо жанрово-інтонаційні джерела тематизму інших частин «Українського реквієму» з погляду чи кардинально змінюють вони висновки, до яких ми прийшли в результаті аналізу жанрово-інтонаційних витоків тематизму першої частини. Це алюзія до скерцо Третьої симфонії Бориса Лятошинського (у т. ч. з характерними для Лятошинського септимовими інтонаціями – !) у оркестрово-хоровому фугато з «Dies irae», знак, що уособлює українську симфонічну школу, український експресіонізм, українську музику XX століття взагалі. По-друге, саме тут, в «Dies irae» уперше в творі (а звучатиме він ще не раз) з'являється знаменитий середньовічний символ – секвенція «Dies irae», що, окрім іншого, уособлює тривалий шлях розвитку західноєвропейської музики та її вплив на молоді національні композиторські школи. Ціле гроно важливих жанрово-стильових знаків зустрічаємо в «Confutatis». Із одного боку, це наслідування моцартівського «Confutatis» – в плані драматургії, тонально плану, тембро-фактурних особливостей як знак того, що це остання завершена власне Моцартом частина Реквієму – символ збігу творчості і особистої долі митця і символу музики як такої. З іншого – скрябінський двічілад (ц. 2), з фантастично розкішним екстатичним підходом до кульмінаційної вершини «Молить Бога Україна», містичними ладогармонічними зіставленнями та тембровими ефектами як символ інтелекту та крайньої межі експериментів. Нарешті, тонка, але виразна алюзія до «Гуцульського триптиху» Мирослава Скорика – це знак Вчителя, феномену шестидесятиництва і феноменальної співдружності Скорика з Сергієм Параджановим у к/ф «Тіні забутих предків». У «Offertorium», вирішеному як пасакалія у формі варіацій на basso ostinato, з рисами фугато одночасно – складний, опосередкований знак-джерело: Йогана Себастьяна Баха (з монограмою ВАСН) за посередництвом Дмитра Шостаковича, як уособлення тяглості великої світової поліфонічної традиції.

Крім того, необхідно відзначити й інші прояви українського народного інструменталізму – тембри трембіт у «Tuba mirum», ребра у «Lacrimosa», фрілки у «Agnus Dei», окарини, дримби, теленки у «Lux aeterna» як символів українського (гуцульського) стилю, і підкреслено українську – власне пісенно-романсову природу «Lacrimosa», і просто таки шокуjące вирішення «Lux aeterna» в манері праслов'янської архаїки (колядки), із її магічно-заворювальним «Дай Боже» (Дажбоже – !), і неодноразове використання семантики *lamento* (у «Confutatis», напр. та ін.), і виразний інтонаційний діалог «Sanctus'a» (квартові кроки) із знаменитим бахівським прототипом.

Окремо слід відзначити, можливо, не такі явні, проте не менш значимі елементи інтонаційного контексту, як барокові риторичні фігури, зокрема вже згадану катабазис («Ти чуєш, Боже, пісню цю скорботну» з першої частини), хреста («Dies irae», «Rex tremendae», «Offertorium» та ін.), гнучку монотематичну щільність та єдність інтонаційного розвитку, притаманну лістівській і ширше – романтичній традиції, «атональний» характер соло баса в «Rex tremendae» як алюзію до стилістики нововіденців тощо.

Указані теми-алюзії природно, органічно вписані у потік авторського мовлення. Вони не тільки формують семантико-асоціативний вимір цього тексту, але й утворюють свою жанрово-інтонаційну парадигму, яку варто розглядати як парадигму актуальних для творчості композитора явищ національної та світової музичної культури. При цьому власне віховими інтонаціями залишаються ті, які й були вже відзначені нами у результаті аналізу тематизму першої частини. Значна кількість жанрово-інтонаційних джерел, знайдених у наступних частинах – вкладаються у запропоновані раніше опозиції, інші – доповнюють і розширюють масштаби парадигми, але не змінюють співвідношення отриманих результатів.

Отже. Проведений нами аналіз низки камерно-інструментальних та вокально-симфонічних творів Олександра Козаренка з точки зору пріоритетності тих чи інших жанрово-інтонаційних джерел дозволив висунути припущення про те, що творча індивідуальність Козаренка

визначається індивідуальним синтезом таких основних, жанрово-інтонаційних джерел:

- 1) широка мовно-знакова інтерпретація «чужого слова»;
- 2) національна характерність жанрово-інтонаційних джерел;
- 3) пріоритет мелодичного початку, що реалізується на структурному і формотворчому рівнях;
- 4) перевага жанрово-інтонаційних джерел аklasичних епох: середньовіччя / бароко / романтизм / необароко.
- 5) театралізація усіх жанрів.

Спробуємо обґрунтувати і підтвердити висунуті нами положення, спираючись на концепції музичного тематизму Євгенія Назайкінського [12], Катерини Руч'євської [14], Віри Валькової [4] та теорію інтонаційного образу світу Юрія Чекана [16].

1. Широка мовно-знакова інтерпретація композитором «чужого слова».

Фактично в кожному з проаналізованих творів Олександра Козаренка ми зустрічалися не тільки з різноманітними жанрово-стильовими моделями, жанровими інтонаціями, але й різноманітними алюзіями (на рівні історичного, національного, індивідуального стилів, а також – окремих творів й тем). Все це вказує на багатогранний, широкий підхід композитора-постмодерніста до роботи з вихідним інтонаційним матеріалом, про його глибинну обізнаність з національною й світовою музичною культурою, про те, що митцю вдалося знайти й дотриматися того важливого балансу між національним та позанаціональним, який характерний для відкритих й зорієнтованих на загальнолюдські проблеми і цінності творчих натур.

Такий підхід починає проявлятися у композитора одразу, починаючи з післяконсерваторських творів, про що свідчать, наприклад – «Ірмологіон», з його звертанням до монодичної моделі, уособленої острозькими наспівами, але водночас жанрово-інтонаційних особливостей барокової арії і хоралу, класичного менуету і стилістики Чайковського. Подібне спостерігаємо у

творах того періоду – «Пасакалії» для органа, «Писанках» для фортепіано та ін.

На цьому шляху Олександра Козаренка необхідно відзначити кілька поворотних моментів:

1. Опанування *широтою охоплених алюзій та знаків* у «Concerto Rutheno» (Скорик, Барток, Лисенко, Людкевич, Лятошинський, Скорик, Бах, Бетховен, Шуберт, Шуман, Ліст, Равель, Глінка, Бородін, Рахманінов, Стравінський, Хіндеміт, Шенберг, Веберн, Кагель і ін.), де композитор прагне максимально завоювати свій інтонаційний простір, охопити всю свою і визначити як свою знакову територію.
2. Перша спроба *виходу за межі академічної музики до популярної пісні, шлягера* (алюзія до мелодії Енніо Морріконе «Chi Mai» з фільму «Професіонал»), здійснена у «Konzertstuk», тобто зрівняння високих і низьких жанрів, а водночас не кількісне охоплення території, а *робота вглиб – звертання до Токати і фуги d-moll Й. С. Баха, не як одиничного зразка, не як конкретної одиничної теми, а як інтонації, що несе в собі глибинне історико-культурне навантаження і відповідне смислове багатство* (бахізми Стравінського, Хіндемита, Шнітке, а особливо Шостаковича та ін.).
3. Визначення *австро-німецької лінії (бароко, романтизм, експресіонізм)* як другої головної, що йде крізь увесь творчий шлях митця в парі поряд з українською, і є достатньо репрезентативною у низці творів та характерною для образно-художніх результатів митця у «П'єро мертвопетлює», в т. ч. через їхні інтонаціональні репрезентації (нововіденці, Шуберт, Барток, Прокоф'єв, Лятошинський, Шостакович) (те ж в «Час покаяння», «Страстях» та багатьох інших творах).
4. Перенесення знайдених результатів і їх закріплення в жанрах духовної музики, *ствердження глибоко синтетичного методу*

роботи з жанрово-інтонаційними джерелами, органічний синтез літургічних (меса, літургія, протестантські співи, монодія, мотет, партесний спів), паралітургічних (кант, псалм, хорал, набожні моралізаторські пісні) і позалітургічних (традиційний фольклор, в т. ч. інструментальний, дума, пісня-романс, шлягер; Й. С. Бах, В. А. Моцарт, П. Чайковський, класико-романтичний симфонізм, О. Скрейбін, Б. Бріттен, нововіденці, Д. Шостакович, С. Людкевич, Б. Лятошинський, М. Скорик, О. Козаренко; риторичні фігури – хреста, катабазис, анабазис, секвенція «Dies igræ», монограма ВАСН¹⁵) жанрово-інтонаційних джерел в «Українській кафолічній літургії» (2000) та «Українському реквіємі» (2008).

Що ж звідси можна назвати інтонаційним відкриттям композитора? Як мінімум це: 1) введення острозьких наспівів у інтонаційний простір сучасної української культури; 2) актуалізація знаків Людкевича і Лятошинського як українського втілення сецесії нововіденців у інтонаційній парадигмі сучасної української музичної мови; 3) синтез різних інтонаційних джерел під знаком соборної ідеї Греко-католицької Служби Божої (Перемишльська школа).

2. Національна характерність жанрово-інтонаційних джерел.

Олександр Козаренко – композитор, який народився в Коломиї, де пройшли його дитячі роки, й досі живе його мама, вчився у Львівському музичному училищі імені Станіслава Людкевича, повернувся після навчання в Київській консерваторії до Львова, де зараз живе і працює, і тому пояснювати й обґрунтовувати його особливе ставлення до національних джерел немає особливої потреби. У цьому відношенні він може ще більш послідовний, ніж інші композитори львівської школи – Віктор Камінський,

¹⁵ До речі, ще раз хочемо наголосити, що введення в музичний текст знаків, таких як бахівська монограма наприклад, або «Dies igræ», тим більше широко розповсюджених у музичній практиці жанрів, є однією із форм інтонаційного синтезу, адже ці інтонаційні моделі в ситуації ХХІ ст. сприймаються як такі, що своєю присутністю несуть інформацію про всі свої попередні втілення (В. Валькова).

Юрій Ланюк, Любава Сидоренко та ін. Але наведемо приклади. Вони є трьох типів:

1. Послідовне звертання до таких національних жанрово-інтонаційних джерел народної і професійної творчості (духовної музики) як:
 - *острозький наспів*, який є місцевим варіантом середньовічної монодії («Ірмологіон», «Страсті Господа нашого Ісуса Христа»);
 - *партесний спів* («Ірмологіон»);
 - *фольклорна архаїка*, в т. ч. ладкання («П'ять весільних ладкань з Покуття», «Українська кафолічна літургія», «Український реквієм»);
 - *дума, голосіння* («Час покаяння»);
 - *кант, псальм* («Українська кафолічна літургія»);
 - *лірична пісня, пісня-романс* («Chansone triste», «Богородичні пісні», «Української кафолічної літургії», «Український реквієм»);
 - *коломийка* («Concerto Rutheno»);
 - *народноінструментальні награвання* («Concerto Rutheno», «Український реквієм»).
2. Послідовне звертання до національного інструментарію, імітація засобами класичного інструментарію специфіки звучання українських народних інструментів: зокрема, засобами препарованого фортепіано – звучання цимбалів («Concerto Rutheno»), використання цимбалів, трембіт, ребра, фрілки, окарини, дрімби, теленки як інструментів симфонічного оркестру («Український реквієм»).
3. Уведення у тексти творів як алюзій знаків стилю українських композиторів – Станіслава Людкевича («Українська кафолічна літургія», «Український реквієм»), Бориса Лятошинського («Український реквієм»), Мирослава Скорика («Український реквієм»), Олександра Козаренка («Український реквієм»).

До речі, необхідно відзначити, що серед усіх інших неукраїнських жанрово-інтонаційних джерел чільне місце посідають австро-німецькі, що, до речі, зазначає й Олена Чекан в своїй дисертації [15]. Звичайно, порівняно з українськими джерелами доля австро-німецьких – значно скромніша. Проте роль австро-німецьких у порівнянні з інонаціональними – дуже значна. Цю ментальну близькість західноукраїнського композитора до австро-німецької традиції можна пояснити історичними умовами життя Західної України аж до кінця першої світової війни. Не зупиняючись на цьому спеціально, лише зазначимо такі факти – Бах, австро-німецький романтизм (Шуберт і ін.), Малер, Хіндеміт, Орф, нововіденці, німецька барокова жанрова система. І навіть така значна увага композитора до знака Людкевича, до речі, вихованця австро-німецької композиторської школи і спадкоємця малерівсько-штраусівського експресіонізму – також має бути розглянута в ракурсі австро-німецьких коренів, хоча й потребує окремого розгляду.

Знову ж таки, що з переліченого вище можна віднести до групи інтонаційних відкриттів композитора? По-перше, – послідовне звертання композитора до джерел української монодії у вигляді острозького наспіву; по-друге – таке широке й різноманітне використання народного (гуцульського) інструментарію, яке ми власне зустрічаємо в «Українському реквіємі»; по-третє – оперування стильовими знаками творчості українських композиторів (Людкевич, Лятошинський, Скорик, Козаренко).

3. Пріоритет мелодичного початку, що реалізується на структурному і формотворчому рівнях.

Питання первинності мелодизму (вокальної інтонації) у стилі Олександра Козаренка ґрунтується на кількох основах: по-перше, – на глибинній мелодичності тих жанрово-інтонаційних джерел, до яких він звертається. Маються на увазі й острозькі розспіви, монодичні ладозвукоряди яких сформовані вокальною інтонацією, і пріоритет пісенно-романсової інтонації, як фольклорного, так і професійного походження (алюзії до тем Чайковського, наприклад) і загалом широким звертанням композитора до

вокального фольклору у його найрізноманітніших жанрах (думи, голосіння, коломийка тощо). Взагалі необхідно звернути увагу ще на два вагомні чинники у цьому відношенні. Це переважання фактури гомофонного складу, як стилетворчого фактору у практично всіх творах Козаренка, але водночас і поліпластовість фактури, тобто мелодизацію кожного з наявних голосів, підголосків, фактурних шарів. Тобто тут така ситуація, що, з одного боку, у переважній більшості творів Олександра Козаренка ми маємо справу з наявністю провідної мелодії, мелодичної лінії, яка виразно виділяється серед інших фактурних компонентів, і режисерування нею всіх інших компонентів фактури, хоча й ці інші компоненти – також достатньо мелодизовані.

Мелодії Козаренка загалом – це широке поняття. Вони існують як у складі романсових, так і пісенного складу тем (таких найбільше), так і мовно-декламаційного порядку явищ, які також мають в своїй основі мелодичну, вокальну генезу. Мелодії Козаренка – різні за інтонаційним складом. Тут спостерігаємо пряму залежність типу мелодії від жанрово-інтонаційного джерела. Тобто, якщо ми маємо справу з фольклорною архаїкою, то на перший план будуть виступати мелодії формульного типу, якщо з монодією, – то мелодії, сформовані інтонацією слова, якщо пісенно-романсового складу – то індивідуальні мелодії, як правило, широкого дихання.

Ще один чинник – це характер і спосіб розвитку мелодії, тобто мелодичність і мелодизація як чинники творення композиційної форми (у «Концертштюку», наприклад). Тут йдеться не про власне від початку і до кінця проведену мелодичну лінію, а про – суголосність цілої низки довших і коротших мелодичних мотивів, фраз, речень, ліній, які переходять один в одного, переплітаються, діалогізують між собою, розосереджуються по вертикалі і горизонталі, утворюючи гнучке плетиво – навидовиж мелодизовану фактуру. Тобто в цілому на прикладі творчості Олександра Козаренка ми маємо повне право говорити, власне, як про мелодизацію першого, так і, власне, як в цьому останньому випадку, – мелодизацію другого порядку. Так наприклад, в «Ірмологіоні» спостерігається

мелодизація першого порядку, тобто, власне, – мелодичний зміст п'яти тем, покладених в основу композиції, які є прикладами концентрованого тематизму. Те ж бачимо у «П'яти весільних ладканнях з Покуття», «Богородичних піснях» та «Острозькому триптиху».

Інша справа – у «Concerto Rutheno», де коломийка трактується і як пісня (в першій частині), і як танець (в другій частині). Тут рівноправно поєднуються функції мелодизму: і структурні, і формотворчі, тобто представлений мелодизм і першого, і другого плану. Обидві теми – і імпровізаційна першої частини, і моторна, танцювальна другої частини – є мелодичними, вокальними в своїй основі (концентрований тематизм), але водночас імпровізаційний розвиток (алеаторика) в першій частині і варіаційний розвиток в другій частині – також є мелодичними, лінеарними, горизонтальними, часомірними в своїй основі (по великому рахунку: мелодія, як явище горизонталі, віддзеркалює часовий вимір композиції). Такі ж процеси спостерігаємо у «Страстях Господа нашого Ісуса Христа», опері «Час покаяння», «Українській кафолічній літургії» (особливо в антифонах, «Вірую», «Достойно є» та ін.), «Українському реквіємі».

Нарешті, «Konzertstück» є яскравим прикладом мелодизації другого порядку. Тобто використання мелодичності на рівні творення форми і композиції. Тут мелодичність, мелосність – непряма, і тому що використовується розосереджений тематизм, і тому, що мелодія Морріконе, до якої прямує у своєму розвитку бахівська тема, так і не з'являється в остаточному своєму вигляді. Характерною рисою такого мелодичного викладу другого порядку є недовикористаність, недовершеність і недовикористаність усіх наявних можливостей. Це своєрідний *розосереджений мелодизм* (перефразовуючи термін В. Валькової), з його явною і прихованою поліфонічністю, поліпластовістю, варіантністю мотивів, недіалогічним характером їх взаємодії. Про такий тип мелодизації можемо говорити також у «Псаломі Давида», частково «Chansone triste».

Мелодичне по суті мислення композитора підтверджує також частота звертання Козаренка до музично-риторичних фігур – хреста, катабазис, анабазис, монограми BACH, мелодії «Dies irae» (в «Українській кафолічній літургії» та «Українському реквіємі», в першу чергу), як явищ мелодичного порядку.

Отже, різноманітність і багатство використовуваних власне вокальних жанрово-інтонаційних джерел, а також глибоко мелодичне чуття і розуміння композитором музичної форми обумовлюють мелосність – третю характерну рису тематизму Олександра Козаренка. Зрештою, в чому тут полягає відкриття композитора? На мою думку, в тому, як послідовно і різноманітно, фактично в кожному творі, незалежно від жанру, виконавського складу, інтонаційних джерел в використовує композитор цей принцип повсюдної і всезагальної мелодизації музичної тканини.

4. Перевага жанрово-інтонаційних джерел аklasичних епох: середньовіччя / бароко / романтизм / необароко.

Аналіз жанрово-інтонаційних джерел тематизму творів Олександра Козаренка виявив, що як на рівні жанрової системи творчості, так і на рівні власне жанрово-інтонаційних джерел тематизму Олександр Козаренко звертається не до всіх епох і періодів історії музики однаково часто і результативно. Так, безперечно, ближчими його творчій індивідуальності виявляються так звані аklasичні епохи, з їх тяжінням до порушення норми, культивуванням свободи та можливості індивідуального вибору.

Зокрема, вагоме місце тут належить епосі бароко і її двійнику у ХХ ст. – необароко. На рівні жанрової системи творчості Олександра Козаренка – це робота за моделями *сюїти* («Ірмологіон»), *кантати* («Богородичні пісні», «П'ять весільних ладкань з Покуття»), *страстей* («Страсті Господа нашого Ісуса Христа»), *алегоричної опери* («Час покаяння»), *concerto grosso*, *поліфонічного циклу* (останні взагалі виконують функцію своєрідної композиційної моделі другого і третього планів у ряді творів композитора – «Concerto Rutheno», «Konzertstück», «П'єро мертвопетлює»), зрештою до

актуальних для епохи бароко необхідно віднести і такі жанри як *літургія* та *реквієм* (*панахида*). Звертання до моделей цих барочних жанрів, їх значне кількісне переважання, вказує на вагомий компонент барокового мислення у жанровій системі композитора, що відповідно впливає і на характер його творчої індивідуальності в цілому.

На рівні ж жанрово-інтонаційних джерел тематизму необхідно згадати і про риторичні фігури – хреста, катабазіс, анабазіс та інші, які неодноразово з'являються у різних творах («Псалом Давида», «Concerto Rutheno», «Українська кафолічна літургія», «Український реквієм» та інші) як знак і символ епохи бароко. І про жанрові джерела тематизму (думу, кант, псалм, хорал). І, зокрема, про те, як наприклад, в «Concerto Rutheno» токато переростає в коломийку, проте перед тим тривалий час балансуючи між собою 50/50, і про модель арії *lamento*, яка широко використовується в різних творах Козаренка, починаючи з «Ірмологіона» (третя частина), у «Псаломі Давида», опері «Час покаяння», «Українській кафолічній літургії», «Українському реквіємі», і прийом *ostinato*, так часто застосовуваний Козаренком, що важко назвати твори, де його немає.

Зрештою, необхідно звернути увагу й на втілення барокових характеристик на рівні організації часопростору. Тобто, цілком помітною і часто повторюваною рисою в різних творах Олександра Козаренка є фактурна двопластовість. А, між іншим, досліджуючи художній простір музичного твору, Олена Чекан виділяє таку головну характеристику барокового мистецтва як динамізм, яку характеризує як результат і породження антитетичності світоглядних уявлень тогочасної людини. «Як нам здається, – пише дослідниця, – основна причина динамізму як суттєвої риси просторових уявлень Бароко полягає якраз не в наявності уявлень про безмежно велике та безмежно мале – але в усвідомленні **антитетичності** світу» [15, 141]. Одним із способів реалізації ідеї антитетичності вона вважає композиційний принцип антифонності (до речі, кожна з десяти частин

«Страстей» названа композитором антифоном не випадково: в кожній є протиставлення читця, хору і оркестру, як мінімум). А ще, аналізуючи оперу «Час покаяння», Олена Чекан говорить про наявність «не тільки уособлення «високого» та «низького» (фольклорний прообраз); різне часове протікання – «час теперішній» та «мимойдучий час», але й про те, що «художній простір твору позначено стиканням двох пластів як двох різнонаправлених дій. Традиційне функціональне розшарування «рельєф – фон», – за її словами, – переростає в багатозначність переходів «рельєф – фон – рельєф» [15, 148].

Все це схиляє до думки про те, що будь-який прояв контрастних протиставлень, достатньо ясно виражений в тексті, доцільно трактувати як відображення барокової антиномічності. Тому характерну для творів Олександра Козаренка двопластовість фактури, тим більше, у сусідстві з такою великою кількістю інших барокових ознак, доцільно пояснювати з точки зору втілення власне барокового принципу антиномічності. Прикладами такої фактурної двопластовості є тексти «Богородичних пісень», «Псалому Давида», «Chanson triste», «Страстей», «Часу покаяння» і багатьох інших камерних та великих творів Олександра Козаренка. Ця антиномічність може набувати й інших форм: втілюватися, наприклад, і як протиставлення мелодичності та ритмічності головних інтонаційних сфер, як в «Concerto Rutheno» наприклад. Але у своєму основному варіанті вона пов'язана з генералізуючою рисою мислення Козаренка – мелодичністю його стилю. Адже йдеться тут не про мелодію як головну і супровід як про підпорядковану річ, однак про рівночасну і рівнозначну мелодизацію двох фактурних пластів, хоча нерідко не лапідарну й не однозначну, а з численними внутрішніми розпиленнями, розпорошеннями за допомогою більш дрібних мелодичних штрихів.

Типово бароковим можна вважати також контраст народного й професійного, низьких і високих джерел, яких достатньо у багатьох у різних творах Олександра Козаренка (Бах і Морріконе, наприклад в «Концертштюдії»). З іншого боку, при достатньо вагомій, провідній ролі

барокових і необарокових інтонаційних знаків і ознак, необхідно відзначити, що вони в жанрово-інтонаційній системі Олександра Козаренка доповнюються й збагачуються також іншими джерелами – середньовічною монодією (про роль острозьких наспівів як інтонаційної канви ряду творів Олександра Козаренка вже було сказано достатньо багато), а також рисами романтичного симфонізму, який, до речі, проявляє себе по-різному – і як діалектика співвідношення елементів однієї теми, і як монотематичне об'єднання циклу провідними інтонаціями, і як фазове, хвилеподібне, з плавністю переходів від гомофонних до поліфонічних розділів розгортання великої форми.

Показову характеристику діалектичного співвідношення двох елементів теми першої частини «П'єро», наприклад, а також монотематичного об'єднання всього твору цими інтонаціями, здійснює Юрій Чекан у наступній схемі.

За словами вченого: «Інтонаційна генеза перших двох мотивів (а, а') сягає *фанфарних* (курсив тут і далі – О. К.) витоків. Свідчення цього, окрім фактурно-динамічних (одноголосся, *f*) та композиційних ознак (початок твору) – суто мелодичні характеристики: рух по звуках тризвуку (акорду) та ямбічний характер мотиву (тріоль як передікт до половинної тривалості).

44

Другий мотив є *оберненням першого*; у ньому чітко простежується висхідна ямбічна кварта – типова ознака фанфарної інтонації. Все це – вияв *імперативного характеру* першої половини теми, у генетичній пам'яті якої – численні відголоски так званих «мангеймських ракет» та їх переінтонування у творах класиків – від «Прощальної симфонії» Гайдна до фортепіанних сонат та симфоній Бетховена. Водночас інтонаційний профіль розглядуваних мотивів загострено (рух по звуках тризвуку зі зменшеною квінтою та зменшеною октавою: $gis-d$; $dis-d$; $e-b$; $e-es$), а позірний енгармонізм двох опорних звуків, що завершують кожен мотив (dis та es) в реальному інтонуванні людського голосу виявляє свою зонну природу: dis інтонується з тенденцією до підвищення (оскільки є увідним тоном до e , що виступає опорним звуком наступного мотиву), а es , до якого йде мелодичний рух у другому мотиві – з тенденцією до пониження («недосягнута» до чистої октави зменшена октава; виникле напруження частково розв'язується з початком наступної фрази, що починається з e).

Друга половина теми (в) має не імперативну, а *ліричну* інтонаційну генезу. Окрім композиційних ознак (фраза як фаза мелодичного руху), свідчення цього – будова мелодичного профілю. Він базується на *плавному посекундовому русі з концентрацією на ввіднотонних інтонаціях* ($cis-d$; $dis-e$); втім, загальна кантиленність, традиційно властива ліричному тематизму, поєднується з певною невизначеністю центрального опорного тону (d чи e ?), що створює відчуття непевності та хисткості.

Таким чином, уже перша тема, що виконує інтрадну функцію, використовуючи трансформовані лексикою сучасної академічної музики знаки класицистичної епохи, створює відчуття напруженої невизначеності, особистісної рефлексивності, внутрішньої драматичності [18, 194–195].

Незважаючи на те, що в якості інтонаційних джерел вчений відзначає і мангеймців, і Гайдна, і Бетховена, що цілком справедливо в цьому випадку, проте загалом ці інтонації не належать до ключових і повторюваних у інших творах Козаренка. Натомість прийом об'єднання циклу одними й тими ж

інтонаціями, як явно романтичного походження (Берліоз, Ліст та інші), а також побудова крупної симфонізованої форми за допомогою хвилеподібної драматургії (Чайковський, Рахманінов, Малер, Шостакович) стане вирішальним у творчості Олександра Козаренка. З цим перетинається і згадуваний уже принцип мелодизації крупної форми, визначений нами як розосереджений мелодизм. І і те, і інше, передусім, звичайно, стосується крупних, масштабних композицій, таких як реквієм і літургія, але навіть в таких творах, як наприклад «Concerto Rutheno», це також дуже добре помітно.

Оригінальність Олександра Козаренка у цій сфері полягає в об'єднанні ним усієї багатоманітності інтонаційних джерел акадичних, романтизуючих епох – в єдину жанрово-інтонаційну систему, базу творчості, де роль найбільш ґрунтового чинника відіграє все таки епоха бароко – з її визначальною для творчості Козаренка, формуючою, роллю жанрів, інтонацій і естетичних принципів.

5. Театралізація усіх жанрів.

Нарешті, ще одна риса, на яку необхідно звернути увагу – це театр і пов'язані з ним жанрово-інтонаційні джерела. По-перше, це вагома роль власне музично-театральних жанрів у творчості композитора і, між іншим, не в найкращий для музичного театру час (опера «Час покання», балет «Дон Жуан з Коломиї», мелодрама «Орестея»). По-друге, – переважне використання концентрованого тематизму¹⁶ як такого, що підкреслює

¹⁶ «Концентрована тема, за словами Віри Валькової, – в музиці як об'єкт слухацької уваги не тільки залежить у своїй виразності від оточуючого її фону, але і сама «просякнута» цим фоном, ніби «зіткана з тої ж матерії», що й він. В цьому виявляється тісний зв'язок одного з одним двох родів тематизму. Один з них (концентрований) завжди «занурений» в інший – в континуальні потоки розосередженого тематизму. І концентрована тема – у повній відповідності з уявленнями психологів про зв'язок свідомої й несвідомої форм мислення – «фокусує», збирає в чітко структуроване ціле те, що ніби «раніше» і «глибше» дано в континуальному розвитку, зверненому до нашої інтуїції. Принципово інші закономірності визначають сутність розосередженого тематизму. Його зовнішні ознаки – на відміну від концентрованого тематизму – засновані на принциповій злитності зі всім іншим матеріалом. Такі теми проростають в живу

предметність, персонажність тем Козаренка, їх акторську роль у драматургії художнього цілого. Пов'язаним з цим є сюжетне, дуже образно-конкретне сприйняття музики Олександра Козаренка, у мене наприклад. По-третє, – звертання до театральних жанрово-інтонаційних джерел у якості тем нетеатральних по суті жанрів. Прикладом такого є, наприклад модель барокової арії у третій частині «Ірмологіону» та ряді сольних номерів «Української кафолічної літургії». По-четверте, це також персоніфікація тембру – («Konzertstück» – флейта як герой, песонаж; у «Concerto Rutheno» – фортепіано і бонги) та ін. По-п'яте, це трактування альянсів, особливо альянсів до індивідуального стилю, до конкретної музичної теми як персонажу, що живе і діє в оточуючому тексті (в т. ч. секвенції «Dies irae», монограми BACH та ін.¹⁷). Нарешті, по-шосте, це, поза сумнівом, – і роль мелосу, в т. ч. мовної інтонації, як у вузькому («Страсті»/читець, «П'єро»/sprechgesang), так і в широкому розумінні – як однієї зі складових вокальної інтонації взагалі. В такому розумінні вона присутня фактично у кожному з творів Олександра Козаренка (див. вище про мелодизм). Адже, за словами Євгенія Назайкінського: «Мелодичний голос завдяки вокальним механізмам співінтонування музики сприймається як щось найбільш близьке слухачу, його власним інтонаційним навичкам і можливостям. Мелодія сприймається як носій «суб'єктивного» людського початку, тоді як фонові пласти фактури більшою мірою пов'язуються з образами загального оточення, з фоном, атмосферою, середовищем» [12, 180]. Зрештою, про театралізацію нетеатральних жанрів свідчить й те, що наприклад, як відомо, балет «Дон Жуан з Коломій» – це твір другого плану, тобто представляє собою

тканину твору, як нервові волокна. І якщо концентрована тема, вилучена з контексту, суттєво змінює свій смисл, то розосереджена тема за такої операції його втрачає» [4, 39].

¹⁷ До речі, «музичними» звуками імені та прізвища Олександра Козаренка є у різних варіантах (a)s/e(s)/a/e. З них можна утворити малу секунду, чисту кварту, чисту квінту й тритон, безперечно, важливі для інтонаційної системи Козаренка інтервали. І хто його знає, як насправді думав композитор? Проте із врахуванням цього знання можна абсолютно інакше поглянути низку творів композитора, починаючи з «Concerto Rutheno» і його «квартової секвенції» в коді твору – і аж до «Українського реквієма», з його величезною роллю тритону як ключової інтонації.

об'єднання в єдине ціле раніше написаних творів, написаних не як балетних номерів, а як інструментальних творів: а саме – «Оро» для ансамблю ударних інструментів, «Інвенцій» для чотирьох мелодичних інструментів та «Concerto Rutheno». Інша справа, що між цими творами, поміщеними в нові умови, виникають свої композиційно-драматургічні зв'язки, адже, за словами Юрія Чекана, динаміка руху «Оро» є типовою для головних партій сонатної форми, концентрований мелодизм «Інвенцій» є типовим для функцій побічної, а «Concerto Rutheno», з його зворотнім в цьому контексті рухом – від романтично-романсової імпровізаційності до коломийковості з елементами чардашу – виконує роль дзеркальної репризи [19]. Проте таке об'єднання було б неможливим, якщо б сам характер тематизму і його розвитку не давав би для цього відповідних підстав.

Нарешті, необхідно зазначити, що особливо виразним і промовистим у творчості Олександра Козаренка є введення рис театрального жанру в сферу духовної музики, про що свідчать риси оперного жанру, наприклад, в «Українській кафолічній літургії», «Українському реквіємі» та низці інших творів.

Про які ж власне інтонаційні відкриття у Олександра Козаренка можна говорити, власне на цьому останньому рівні? Думаю, це власне факт посттеатралізації, як у випадку з балетом-інсталяцією «Дон Жуан з Коломиї». Саме це, виходячи із особливостей і творчих можливостей композитора, стає знаковою для нього річчю у сучасному українському музично-культурному просторі, визначає його творче обличчя як своєрідне і неповторне, в т. ч. завдяки прихильності до театрального жанру і послідовній, різнобічній театралізації всієї своєї музичної творчості.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Розглядаючи жанрово-інтонаційні витоки тематизму Олександра Козаренка, ми поступово, хронологічно, рухалися до «Українського реквієму», який на сьогодні є найбільш повним і багатогранним виявом жанрово-інтонаційних джерел творчості митця. Разом з тим, супутньо, ми виявили, що у переважній

більшості у творах Козаренка переважають класичні теми-мелодії (концентровані теми – термін В. Валькової), «чітко відмежовані від іншого матеріалу <...> сприймаються, передусім, як «оформлена ідея», «думка» або «предмет», «об’єкт», «персонаж», «положення», «ситуація», а сукупність тем твору <...> як ряд музичних подій, які розгортаються об’єктивно» [20, 42], що вносить риси театральності у фактично кожен твір композитора, незалежно від жанру. Розосередженого тематизму (термін В. Валькової), що «не має чітких меж, не є яким-небудь замкненим фрагментом, епізодом, «участком» музики» [21, 149] помічено значно менше (на рівні цілої художньої концепції – це «Концертштюк» і «Chansone triste»).

Підсумовуючи проведений аналіз жанрово-інтонаційних витоків творчості Олександра Козаренка, зазначимо таке.

Згідно концепції інтонаційної бази творчості Юрія Чекана (див. примітка 5), усі використовувані композитором жанрово-інтонаційні джерела поділяються на ті, які спільні для композитора і його референтної групи, і ті, які привнесені композитором; національні та позанаціональні; музичні та позамузичні.

У Олександра Козаренка спільним для його референтної групи є оперування усією жанрово-інтонаційною базою світової музики в якості матеріалу творчості і трактування цього матеріалу як знаків і символів, що виконують роль породження нових сенсів. Привнесені композитором – знаки творчості українських композиторів, острозькі наспіви тощо.

А тепер сконцентруємо увагу на головних інтонаційних відкриттях Олександра Козаренка. За словами Юрія Чекана, інтонаційні відкриття у сфері жанрово-інтонаційних джерел творчості поділяються на дві групи. *Перше* – введення нових для національної культури (жанру) жанрово-інтонаційних джерел. *Друге* – нові синтези жанрово-інтонаційних джерел.

У Олександра Козаренка до першої групи належать:

1) введення острозьких наспівів як оригінального жанрово-інтонаційного джерела творчості;

2) об'єднання жанрово-інтонаційних джерел саме аklasичних епох – в єдину жанрово-інтонаційну базу творчості;

3) започаткування явища театралізації постфактум як творчого методу («Дон Жуан з Коломиї»), що став своєрідним «брендом» митця.

До другої:

1) широке використання знаків Людкевича і Лятошинського як репрезентантів австро-німецького експресіонізму в українській музиці;

2) глибинний синтез світських і культових, високих і низьких, католицьких і православних, старовинних і сучасних жанрово-інтонаційних джерел у жанрі літургії;

3) багате й послідовне введення народного інструментарію у симфонічний оркестр;

4) послідовне застосування принципу повсюдної і всезагальної мелодизації музичної тканини як чинника простору і часу музичного твору.

Саме ці інтонаційні відкриття формують у творчості Олександра Козаренка те, що Євгеній Назайкінський називає модальністю інтонації або «образною тональністю музичного висловлювання» [12, 173]. Породжені особливо уважним ставленням композитора до жанрово-інтонаційних джерел, і будучи результатом старанної роботи композитора над їх відбором та переосмисленням в умовах авторського мовлення, ці інтонаційні відкриття склали основу «авторської інтонації» Олександра Козаренка.

Список використаної літератури

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / Арановский М. Г. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / [изд. 2-е] / Асафьев Б. В. – М. : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. – 373 с.
3. Барсова И. Опыт этимологического анализа (к постановке вопроса) / Барсова И. // Советская музыка. – 1988. – №9. – С. 66–73.
4. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: монография / В. Б. Валькова. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1992. – 161 с.
5. Кнабе Г. Внутренние формы культуры / Кнабе Г. // Декоративное искусство. – 1982. – №1. – С. 11–15.
6. Козаренко О. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського / О. Козаренко // Василь Барвінський і українська музична культура : ст. та матеріали. – Т., 1998. – С. 31–35.

7. Козаренко О. Феномен національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський]. – Львів : 2000. – 284 с. – (Українознавча бібліотека НТШ. Число15).
8. Коменда О. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка / Ольга Коменда, Наталія Сухоцька // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – Вип. 7. – С. 428–447.
9. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / Марина Лобанова. – М. : Музыка, 1997. – 224 с.
10. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики / Е. Н. Маркова. – К. : Муз. Україна, 1990. – 180 с.
11. Михайлов М. Стиль в музыке / Михаил Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 260 с.
12. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
13. Павлишин С. Композитори-лірики / Стефанія Павлишин // Музика. – 1993. – №3. – С. 3–4.
14. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. – 159 с.
15. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : дис... канд. мистецтвознав. – 17.00.03 – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Олена Ернстівна. – К., 1999. – 187 с.
16. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
17. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореферат дис... д-ра мистецтвознав. – 17.00.03 – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Юрій Іванович. – К., 2010. – 20 с.
18. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : дис... доктора мистецтвознавства. – 17.00.03 – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Юрій Іванович. – К., 2010. – 408 с.
19. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музика. – 1996. – №3. – С. 3, 15.
20. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Чернова Т. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.
21. Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки / Юсфин А. // Проблемы лада. – М. : Музыка, 1972. – С. 113–150.